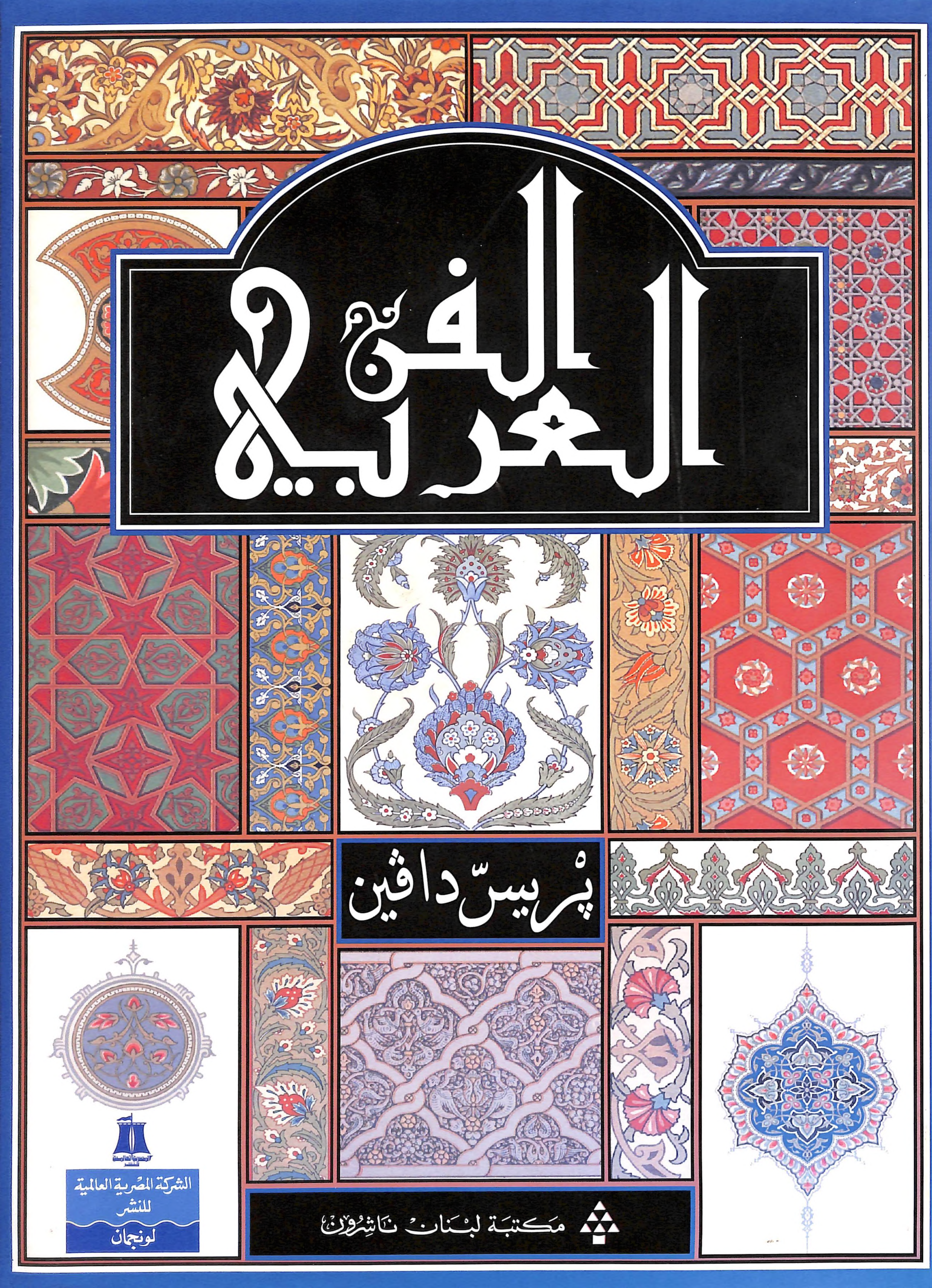
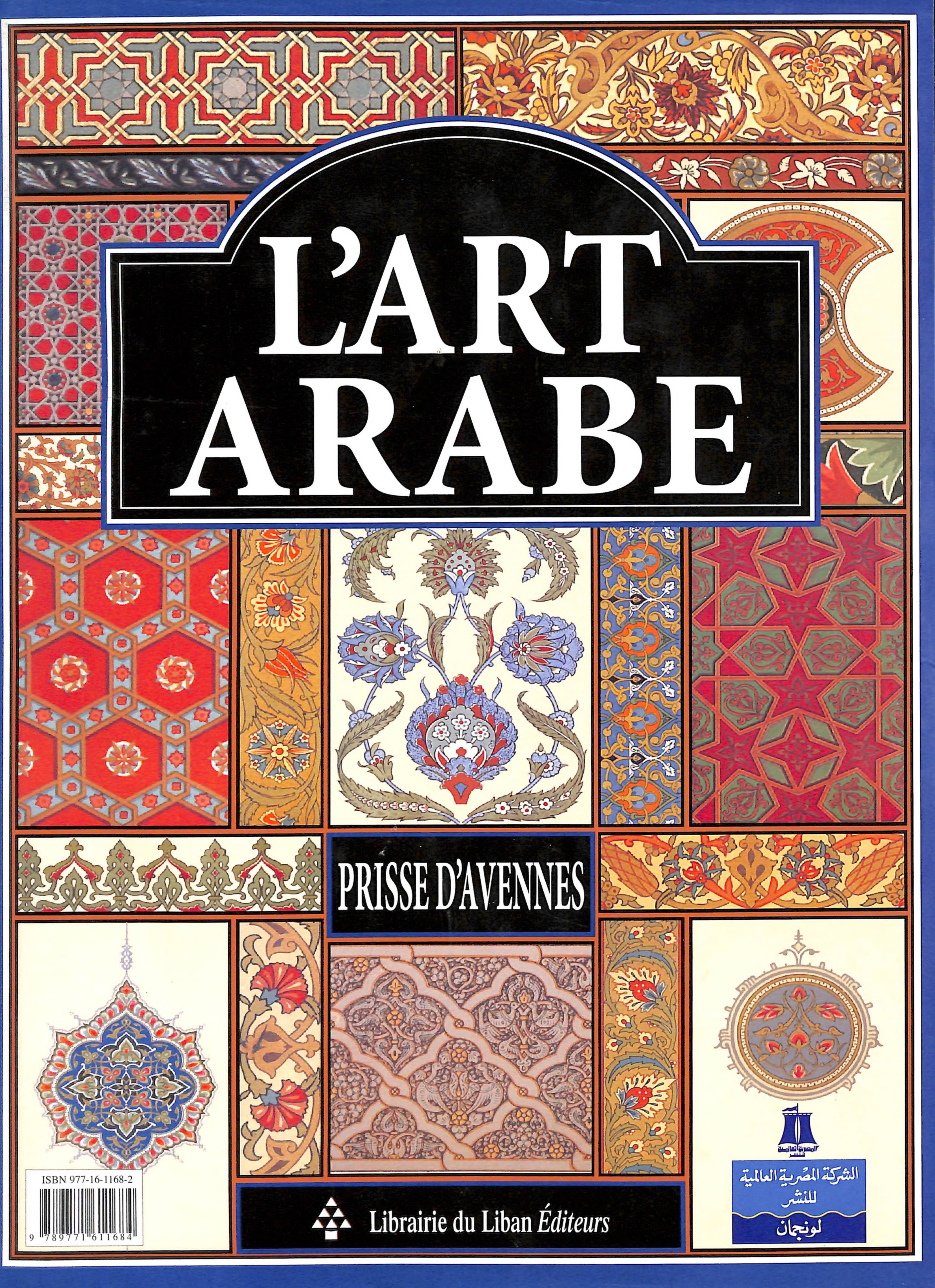


الفن العربي
پريس دافين
الشركة المصرية العالمية للنشر
لونجمان
مكتبة لبنان ناشرون


L'ART ARABE
PRISSE D'AVENNES
ISBN 977-16-1168-2
9 789771 611684
Librairie du Liban Éditeurs
الشركة المصرية العالمية للنشر
لونجمان

PRISSE D'AVENNES



Émile né PRISSE Achille - Constant - Théodore - Émile (1807-1879)

Égyptologue français, né le 27-01-1807 à Avennes-sur-Helpe, décédé le 16-02-1879, il fut ingénieur, libraire et journaliste.

En 1822, il entra à l'École de Châlons avec l'intention de se préparer à l'École polytechnique. Toutefois son grand-père, qui était pour lui un guide éclairé et son meilleur soutien, vint mettre obstacle à ce projet.

Il s'illustra dès 1826 par son projet de la Grande-Fontaine de la Bastille dite «Fontaine de l'Éléphant». Ce projet lui attira maints éloges mais il n'y fut pas donné suite.

Refusant de se plier à des emplois subalternes, il résolut de s'abandonner à ses goûts artistiques et à ses penchants d'explorateur. Ainsi, en 1826, il prit part à la guerre d'indépendance grecque, puis s'en fut aux Indes en qualité de secrétaire du gouverneur général. S'étant démis de ses fonctions, il passa en Palestine. Il fut nommé chevalier du Saint-Sépulcre pour avoir sauvé le temple de Jérusalem.

De 1827 à 1844, il parcourut et explora l'Égypte et la Nubie, se consacrant non seulement à des recherches et à des découvertes de la plus haute importance mais à une propagande des plus actives et des plus efficaces pour l'influence française, montrant une énergie extraordinaire dans des circonstances difficiles et souvent périlleuses. Le vice-roi d'Égypte Mohamed-Ali, dont il avait su gagner l'estime, lui confia les fonctions d'ingénieur civil et d'hydrographe, puis de professeur de topographie à l'Ecole de la marine. Il fut aussi professeur de fortifications à l'École d'infanterie de Damiette et gouverneur des jeunes Princes, enfants d'Ibrahim-Pacha.

En 1836, il renonça à ces situations officielles pour s'adonner entièrement à l'égyptologie et en particulier à l'étude des hiéroglyphes, science dans laquelle il devait surpasser l'illustre Champollion.

À travers la Turquie, la Perse, La Palestine, l'Arabie, la Haute-Égypte et la Basse-Égypte, la Nubie, l'Éthiopie, l'Abyssinie, la Syrie, pendant dix-sept années de fatigues incessantes, de misères, de privations, de luttes et de dangers, Prisse d'Avennes recueillit une abondante et merveilleuse moisson d'inestimables trésors. Parmi les monuments et documents qui furent envoyés en France, figurent le «Papyrus Prisse d'Avennes» considéré comme le premier écrit lettré de l'humanité. Ce serait le plus ancien livre du monde. Il fut découvert dans la nécropole de Thèbes.

En 1844, Prisse d'Avennes revint en France. En 1845, il fut fait chevalier de la Légion d'honneur. Chargé de nombreuses missions scientifiques, commerciales et artistiques en Égypte et dans les régions avoisinantes, il en rapporta d'innombrables documents, dessins, aquarelles, photographies, plans, croquis extrêmement précieux. En outre, il publia une quantité considérable de mémoires, de notices dont une encyclopédie égyptienne.

هٰذا الكتاب

- بَين دفّتي كِتاب: «الفنّ العَربي» مَجموعة رائعة من الرُّسوم الأمينة في دقَّة تسجيلها، تُعَدّ مَرجعية هامَّة لدراسة التُّراث المعماريّ والزخرفيّ والحرفيّ في مصر في العهود الإسلامية، حيث إن تلك الرُّسوم هي الأثر الوحيد الباقي لمعظم تلك الآثار المرسومة في هذا الكتاب؛ إذ تَعرَّض بَعضها للهَدْم من جَرّاء نَزعة التَّغريب في الذَّوق الفنّي إبَّان نَهضة مُحمَّد علي ذات الطابع الأوروبي. وأصابت بعضًا آخر منها عوامل التَّعرية والإهمال، وضَرَب بعضًا آخر زلزالٌ مُروِّع عام ١٨٥٦؛ ونُهِبَ بعضها وصُدِّر إلى أقطار أخرى. ومن ثَمَّ فإنّ المتاحف الفنّية المعروفة لا تَضمّ العديد من تلك المأثورات المرسومة باستثناء الآثار المركزية في المساجد والأسبلة الكبرى - التي أُصيب بعضها بضُروب التّلف والتداعي.
- ومن هنا تأتي الأهمّية القصوى لرسوم هذا المجلّد الذي أعدّه المستشرق الفَرنسيّ «بريس داڤن» (١٨٠٧-١٨٧٩) الذي أقام في مصر إبّان حُكْم إبراهيم باشا.
- يتناول الكتاب ظاهرة الولع بمصر من ناحية، وتَطلُّع المصريّين إلى الغَرب كَمَنارة للتَّمدين، وللخروج من حالة التَّخلُّف التي عاشوها تحت حُكْم العثمانيّين: ثمّ يَعرِض لحياة «بريس داڤن» مع التركيز على فَترة إقامته على مَراحل في مصر بين الأُقْصُر والقاهرة.
- يتناول نَظرية الجمال الشرقيّ واختلافها النَّوعيّ عن النَّظريّة الغربية كَمَنهج مُغاير للرواية، وملامح الاسمبلاج والكولاج في الفن الإسلامي في فنون الزَّخرفة الهندسيَّة والبنائية، والخط العربيّ وتَصوير المنمنمات، والحِرَف المختلفة، وتأثير علوم الرياضيات والهندسة والفلك على تطوُّر هذه الفنون الفريدة من نوعها، وصياغة لُغة الإيقاع المُميِّزة لها - المشربيات الخشبية المخروطة، والرخام والحجَر والجَصّ، والخَزَف، والمشغولات الخشبية والمعدنية، والزُّجاج والنَّسجيات والسجاد، والكتب والمخطوطات والمصاحف وتَجليدها، والمنمنمات المصوّرة في الكتب - كلّها عناصر حَفل بأمثلة منها هذا المجلّد العبقريّ بين يَدي القارئ.

الفن العربي

ARABIC ART

L'ART ARABE

پريس دافن

الفنّ العربي

مع مقدّمة تحليليّة
وتعليقات على اللوحات
بالعربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة

بقلم

الدكتور مصطفى الرزّاز





Prisse d'Avennes

ARABIC ART

With an analytical introduction and commentaries on the plates in Arabic, English and French

by

Dr Mustapha El-Razzaz





Prisse d'Avennes

L'ART ARABE

suivi d'une préface analysée
et d'un commentaire spécifique en arabe,
anglais et français concernant les tableaux,

edités par

Dr Mustapha El-Razzaz





يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت: ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت: ٤٩٢٤٨٣٩

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل
زقاق البلاط - ص.ب: ٩٢٣٢-١١
بيروت - لبنان
website: www.ldlp.com - e-mail: info@ldlp.com
وكلاء وموزّعون في جميع أنحاء العالم

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١١٢٩٣

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ١١٦٨ - ٢

طبع في: لبنان

التحليلات الغرافيكية : الدكتورة هالة الرَّزّاز

الترجمة الإنجليزية للمقدمة والتعليقات على اللوحات : هيثم خشبة وطه بلال

الترجمة الفرنسية للمقدمة والتعليقات على اللوحات : الدكتورة رانيا عادل

تمهيد

وثَائق مَرسومة لآثار انْدَثَرت

بَين دفَّتي هذا الكتاب مَجموعة رائعة من الرُّسوم الأمينة في دقَّة تَسجيلها، تُعد مَرجعية هامَّة لدراسة التُّراث المعماريّ والزخرفيّ والحرفيّ في مصر في العهود الإسلامية، حيث إن تلك الرُّسوم هي الأثر الوحيد الباقي لمعظم تلك الآثار المرسومة في هذا الكتاب؛ إذ تَعرَّض بَعضها للهَدْم من جَرَّاء نَزعة التَّغريب في الذَّوق الفنِّي إبَّان نَهضة محمد علي ذات الطابع الأوروبي. وأصابت بعضًا آخر منها عوامل التَّعرية والإهمال، وضَرَب بعضًا آخر زلزالٌ مُروِّع عام ١٨٥٦؛ ونُهِبَ بعضها وصُدِّرإلى أقطار أخرى. ومن ثم فإن المتاحف الفنية المعروفة لا تَضم العديد من تلك المأثورات المرسومة باستثناء الآثار المركزية في المساجد والأسبلة الكبرى - التي أصيب بَعضها بضُروب التَّلف والتداعي.

ومن هنا تأتي الأهمية القصوى لرسوم هذا المجلَّد الذي أعدَّه المستشرق الفَرنسيّ «بريس دافن» (١٨٠٧ - ١٨٧٩) الذي أقام في مصر إبَّان حُكْم إبراهيم باشا.

تتناول مقدِّمة الكتاب ظاهرة الولع بمصر من ناحية، وتَطلُّع المصريين إلى الغَرب كَمَنارة للتَّمدين، وللخروج من حالة التَّخلُّف التي عاشوها تحت حُكْم العثمانيين؛ ثم تَعرِض المقدِّمة لحياة «بريس دافن» مع التركيز على فَترة إقامته على مَراحل في مصر بين الأقصر والقاهرة أساسا ضِمن زيارات مُتعدِّدة لِمُدن ونُجوع أخرى حتى النُّوبة، والأدوار المتعدِّدة التي لَعبها في تلك الفترة. وتَعرِض لقُدراته الفائقة على الرَّسم وفي اكتساب المهارات اللُّغوية والخِبرات الهندسيَّة والطبوغرافيَّة والأثريَّة، وميله إلى الترحال ونَشاطه في التنقيب عن الآثار وتَهريبها إلى فرنسا حيث كوَّن النواة الرَّئيسية للجنَاح المصريّ بِمُتحف «اللوڤر» بباريس.

وتَتناول المقدِّمة نَظرية الجمال الشرقيّ واختلافها النَّوعيّ عن النَّظرية الغربية كَمَنهج مُغاير للرواية، وملامح الاسمبلاج والكولاج في الفن الإسلامي في فنون الزَّخرفة الهندسيَّة والبنائية، والخط العربيّ وتَصوير المنمنمات، والحِرَف المختلفة، وتأثير علوم الرياضيات والهندسة والفلك على تطوُّر هذه الفنون الفريدة من نوعها، وصياغة لُغة الإيقاع المميَّزة لها - المشربيات الخشبية المخروطة، والرخام والحجَر والجَص، والخَزَف، والمشغولات الخشبية والمعدنية، والزُّجاج والنَّسجيات والسجاد، والكتب والمخطوطات والمصاحف وتَجليدها، والمنمنمات المصورة في الكتب - كلها عناصر حَفل بأمثلة منها هذا المجلَّد العبقريّ الذي بين يَدي القارئ.

مقدمة

الولع بمصر والتَّطلُّع المصري إلى الغرب

ترتَّبت على حملة «بونابارت» على مصر ١٧٩٨، وما صحبها من جهود علمية وفنية، آثار عميقة على الفرنسيين وعلى الأوربيين حيث تفتحت أعينهم بولع وإعجاب بالحضارة المصرية.

كما كانت لها آثار أخرى على المصريين الذين تنبَّهوا إلى أن هناك على الجانب الآخر من المتوسِّط مجتمعات تمدينت وتمكَّنت من التِّقنيات والصِّناعات والفُنون، وبأنهم قد اعتراهم التَّخلُّف والجُمود. وما إن بايع زعماء الشَّعب «محمد علي» واليًا على مصر، حتى وضع نُصْب عينيه مشروعًا نهضويًا طموحًا استند فيه على معلمين وخبراء فرنسيين، اختاروا البقاء في مصر بعد زوال الحملة العسكرية لـ «بونابارت»، وآخرين قدموا إليها نتيجة لتيار الولع الجديد بالحضارة المصرية. ثم توسَّع في دَعوة عددٍ من أقرانهم الفرنسيين من ذوي الخِبرة والطُّموح للمشاركة في إنجاز مشروعه وتدريب الكوادر المصرية على تنفيذه، والإشراف على البعثات التي يرسلها إلى فرنسا، من بين هؤلاء نذكر المهندسين «باسكال كوست» Pascal Coste و«جول برجوان» Jules Bourgoin ومؤلف هذا الكتاب «پريس داڤن» Prisse d'Avennes.

ثلاثة مؤلفين: زوايا مختلفة للدراسة

وبينما كان مجيئهم مرتبطًا بمهامَّ هندسية أو إنشائية أو تعليمية، كان توجههم الشخصي مُنصبًّا على تسجيل الآثار المصرية بالرُّسوم والألوان، مستهدفين إصدار مجلَّدات متميِّزة في دِقَّتها وبَهائها، ودَعمها بالدِّراسات التَّحليليَّة والتَّاريخيَّة. نشرَ «باسكال كوست» مجلدًا ضخمًا بعنوان «العمارة الإسلامية أو آثار القاهرة» عام (١٨٣٧ -١٨٣٩م) في فترة إقامته بمصر لعشر سنوات (١٩١٧ - ١٩٢٧م) تميَّزت لوحاته بالدِّقَّة المتناهية في صِدق التَّسجيل بالرُّسوم الخَطِّيَّة والمُلوَّنة. وفي عام (١٨٣٧م) نشر المعماري «جول برجوان» كتابًا تحليليًّا رائعًا للزَّخارف الهندسية ونظم تكراراتها، وفي عام (١٨٧٧م) نشر «بريس داڤن» كتابًا ضخمًا من عدة مجلَّدات بعنوان «الفن العربي: من واقع آثار مصر من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر»، والذي يمثل هذا الكتاب الذي بين يدي القراء مستخلصًا للتَّصميمات الزُّخرفيَّة التي وَرَدَتْ فيه.

«پريس داڤن» Prisse d'Avennes (١٨٠٧ - ١٨٧٩م)

مؤلف هذا الكتاب «أشيل-كونستان-تيودور-إميل پريس داڤن» Achille-Constant-Théodore-Émile Prisse d'Avennes مهندس فرنسي متعدِّد الاهتمامات والمواهب، اكتسب خبرات عديدة من خلال انخراطه في مهام مهنية وعسكرية.

كان فنانًا موهوبًا وباحثًا وكاتبًا ولغويًّا ومهندسًا، اتسم بالتَّواضع في علاقته بالنّاس البُسطاء، الذين تعلَّم لغتهم وعاش بينهم بمودة وألفة كبيرة. تميَّزت شخصيتُه بالدِّقَّة والمثابرة والفُضول، وانعكس ذلك على عمله في مَجال الحفريّات والتَّسجيل الأثري. وهو فرنسي المولد والجنسية، من أسرة نبيلة بريطانية الأصل، ولد في ٢٧ يناير ١٨٠٧م، وكان والده يعمل مفتِّشًا في الغابات، وعندما توفي عام ١٨١٤ ترك ابنه في رعاية قَسّ. وفي الفترة من عام ١٨٢٢م إلى عام ١٨٢٥م وجَّهته أسرته لدراسة القانون، إلّا أن ملكاته كانت تميل نحو الفنون، فالْتَحق بمدرسة الفنون بـ«شالون – سير – مارن» Châlons-Sur-Marne ليتعلَّم الرَّسم والعِمارة والهندسة، فاكتسب خبرات مهمة انعكست على أعماله اللاحقة.

داڤن في مصر

جاء «داڤن» إلى مصر عام (١٨٢٩م) وقضى بها سبعة عشر عامًا على مراحل، وذلك بعد أن سافَر فى سِنِّ التاسعة عشرة من العمر إلى اليونان للمشاركة فى حرب الاستقلال ضد الإمبراطورية العثمانية، ثم عمل مساعداً للمندوب السامي البريطاني في الهند، ثم زار فلسطين، إلى أن حطّ رحاله في مصر التي ولع بشعبها وآثارها المصرية القديمة والإسلامية.

في مصر التحق بخدمة إبراهيم باشا في مشاريع هندسية مدنية ومشاريع الري، وفي التَّدريس لمواد الطبوغرافيا وجدران الحصون فى المدارس العسكرية في القاهرة ودمياط، كما ساهم في تعليم أبناء الوالي. وارتدى القفطان والعمامة، وتعلَّم العربية، وأشهرَ إسلامه، وغيّر اسمه إلى «إدريس أفندي»، وقد ساعده ذلك على التجول والاختلاط بالمصريين بحُرية واطمئنان.

أثناء عمله مهندسًا للرَّي، تجوَّل في أرجاء عديدة من القطر المصري، فكان يزور المواقع الأثرية ويرسم ويكتب موضوعات عن المدن التاريخية وعن القرى المعاصرة. وفي عام (١٨٣٦م) إثر نزاع مع قائد مدرسة المشاة، استقال «داڤن» ليكرس طاقته للكشوف الأثرية وتسجيل الآثار المصرية القديمة. واستقر بمدينة الأقصر لمدة سبع سنوات، زار خلالها النّوبة والحَبَشة وسوريا وفلسطين وإيران وتركيا والجزيرة العربية – المدينة ومكة المكرمة.

تزويد متحف اللوڤر بالمجموعة المصرية

كانت قدرات «داڤن» اللغوية مدهشة، فقد تعلَّم العربية واستوعب التركية والأمهرية واليونانية والقبطية واللاتينية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية، فضلاً عن لغته الفرنسية. كما درس اللغة الهيروغليفية فى حدود ضيقة حيث لم تكن قد عرفت بعد بشكل موسع. وفي عام (١٨٤٣م) استقر في حجرات خلفية بطيبة «الأقصر» في معبد الكرنك، وصار يرسم ويأخذ طبعات من الزخارف والنصوص الغائرة على جدران المعبد على مساحات ضخمة من الورق، وينادي بالحفاظ على تلك الآثار العظيمة من الإهمال. ولكنه في ذات الوقت، حرص على شحن كميات وافرة من تلك الآثار، من بينها ستون رأسًا لتماثيل وسبعة وعشرون صندوقًا معبأة بالآثار إلى فرنسا عام (١٨٤٣م)، وهي التي كونت فيما بعد قاعة الملوك بمتحف اللوڤر. وقد كان يعمل في المساء في أعمال الحفريات والكشف، على حين يقضي ساعات النَّهار في تسجيل ورسم مأثورات أثرية في الصعيد والنوبة والصحراء الشرقية. وفي عام (١٨٤٤م) عاد إلى أوربا لنشر ثمار تلك الدِّراسات والبُحوث التي اعتمد فيها على طاقته الاستثنائية على العمل المثابر بمعاونة متواضعة من

اثنين فقط من المساعدين، ثم عاد إلى مصر عام (١٨٥٨م) ليبحث في التراث المصري ويواصل تجارة الآثار مع فرنسا، حيث قضى السنة الأولى في دراسة ورسم الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة. وقد قضى ثمانية عشر شهرًا في تَصحيح واستكمال دِراساته السّابقة، وحرص هذه المرة على أن يصطحب مصوِّرًا فوتوغرافيًا هو «أ. جاروت A. Jarrot» والرسام الهولندي «ويلم دي فامارز تستاس Willem de Famars Testas» لاستكمال مشروعه وإعداده للنشر، كما حصل على دعم مالي من وزارة التعليم الفرنسية.

إنجاز هذا الكتاب

في هذه الزيارة الثانية أنجز «داڤن» كتاب «الفن العربي»، الذي اعتُبر إحدى قِمَم الأعمال الوصفية لهذا الفن، ومن أوائل الأعمال التي تتسم بالشمول والدقة التي ساهمت في توضيح جماليات الفنون العربية في مصر وقوانينها البنائية وأسرارها الحرفية للمستشرقين والباحثين والمصممين والرسامين، والذي تنامت أهميته مع الزمن بسبب فَقْد وتداعي العديد من النماذج التي تضمنها الكتاب.

كان حرص «داڤن» وزملائه من المستَشرقين على تَسجيل روائع العِمارة والفنون الزُّخرفية ذات المذاق الشَّرقي الرفيع والتَّألُّق والخيال من خلال تسجيلها في لوحات أمينة و دقيقة، له هدف توثيقي لحضارة واصلت ازدهارها لأكثر من ألف عام في تجدُّد دائم، حيث شاهدوا سنوات غروبها تحت وطأة التخلُّف الذي أصاب البلاد، وتهدُّم العديد من روائعها المعمارية، وتَلَف تُحفها الجميلة نتيجة الزِّلزال المروع الذي ضَرَب البلاد عام ١٨٥٦م. وقد لاحظ «داڤن» أن العديد من الآثار التي سجلها في الرحلة الأولى قد تلاشت تمامًا نتيجة لهذا الزِّلزال، فشعر بأنه ربما تكون الفرصة الأخيرة أمامه لتسجيل ما يمكنه من مأثورات. وكان الرَّسّام الهولندي المعاون له، والمصوِّر الفوتوغرافي، يعملان لأيام طويلة بالرغم من مرض الأول وإعيائه الشديد،فقد كانا يرسمان ويصوران الزخارف في جوّ من الظلمة النسبية بالمساجد، ثم يواجهان زجر «داڤن» ونقده اللاذع في المساء. وقد عاد المصور «جاروت» إلى فرنسا متأثرًا بانهيار عصبي من فَرْط الجهد الذي قام به قبل عودة «داڤن» والرسام «تستاس» إلى فرنسا بعد خمسة شهور في يونيو ١٨٦٠م. كما استشعروا حالة الكساد التي أصابت الورش الباقية وأساطين الفنون والصناعات مع هبوب رياح مشروع «محمد علي» النهضوي الذي اختار النموذج الغربي بديلًا عن ذلك التراث الباقي، ودخول المقاولين الأجانب في إقامة المشاريع الأميرية المجزية.

الأهداف الاستشراقية في مصر

كانت دوافع الفنانين الذين رافقوا بعثة «بونابارت» العلمية مساندة الجهد العسكري والطموحات التوسعية لـ «بونابارت» في تكوين مملكة الشرق؛ إذ فطنوا إلى أن التَّعرُّف على إمكانات البلاد ومقدراتها وثقافتها، وتراثها المادي والأنثروبولوجي والاجتماعي يُعدُّ مدخلًا ضروريًّا للسَّيطرة على البلاد.

أما بالنسبة للمستشرقين الذين تجمعوا في مصر بعد الحملة من أمثال «بريس داڤن» فقد كانت مصر منفتحةً في مشروع نهضوي إنمائي طموح، تدعو الأجانب كخبراء ومقاولين وبَنّائين ومُخطِّطين، وتغدِق عليهم المكافآت، وتوفِّر لهم سُبُل الرّاحة والحِماية، وتضعهم في موقع الخبراء الدوليين المرموقين فيكتسبون مكانة في أوطانهم لذلك. وكانت متاحف ومتاجر أوربا محمومةً بالطلب الملِحّ على الآثار المصرية، وكانت بيوت الهندسة والتصميم في أوربا تتعجَّل

النّاشرين على إنجاز مجلّدات تسجيلية تمكنهم من فهم الطّراز الإسلامي في العِمارة والزّخرفة والتحف، للفوز بفرص تأسيس منشآت أميرية ومساجد ومبانٍ على الطّراز الإسلامي، كان يستحيل عليهم الدخول في هذا الميدان بدون الاستعانة بتلك المؤلّفات واللوحات التفصيلية الدقيقة التي فتحت أمامهم أسرار التراث الفني الإسلامي. وفي تسجيله للآثار الإسلامية الباقية في مصر نحا «داڤن» إلى إضفاء قدر من الحيوية والشاعرية على لوحاته مما ميزها عن أعمال معاصريه من المستشرقين من أمثال «كوست» و«برجوان» اللذين حرصا على التدقيق الموضوعي الصِّرف للنّماذج التي رسموها.

رصيد الرحلة الثمين

وعندما عاد «داڤن» إلى باريس عام (١٨٦٠م) كان في حَوزته رصيد هائل من الرُّسوم الضّخمة، ومئات الأمتار من الطبعات المبصومة للنقوش الجدارية الغائرة، ومئات الصور الفوتوغرافية، مع أعداد كبيرة من الرسوم والملاحظات المكتوبة،كما أحضر معه تسعًا وعشرين مومياء فرعونية محدَّدة الأسماء والتواريخ، آلت إلى مجموعة متحف اللوڤر.

وهناك عكف على العمل الحثيث مع الطباعين في إعداد اللوحات الليثوغرافية المطبوعة على الحجر، ولوحات أخرى طبعت من ألواح حفرت في المعدن، ليضمن مطابقة النتائج المطبوعة للرسوم التي أعدها وضبط ألوانها.

اكتسب هذا العمل عند نشره عام (١٨٧٧م) أهمية كبيرة في أوساط الاستشراق والتصميم والفنون والآثار باعتباره وثيقة بصرية أمينة إلى حد كبير في تسجيل أمثلة مختارة من التراث الفنّي الإسلامي في مصر، أكثر منه مرجعًا نظريًّا. ولأن المعارف في عهد «داڤن» كانت محدودة ومختلطة، ولأن معرفته بالعربية لم تكن مكتملة في حين لم يعرفها معاونوه، مما أدى إلى نقل بعض البيانات بصورة محرَّفة، وتسجيل الكتابات حرفيًّا كالرسوم - فاختلطت أحيانًا حروف (الراء) مع (الواو) ووزعت الحركات في التشكيل في غير موقعها، والتحمت بعض الحليات الزخرفية في بنية الحروف، أو اختفت بعض الحروف من تشكيل الكلمات كما في اللوحتين رقمي (١٠ و١١) وكما في اللوحة رقم (١٢) التي تفتقد كتاباتها لحرفية الخط العربي وميزان الحروف العربية. وقد ساعد على حدوث تلك الأخطاء تعجل «داڤن» والناشرين معًا لإنجاز المجلّدات لأسباب برجماتية، ترجع إلى حاجة المصممين والمزخرفين إلى صور اللوحات، وقلة اهتمامهم بالشروح التّحليلية والتّاريخيّة.

مجالات الفنون والحرف بالكتاب

احتوى الكتاب على أعمال فنية رائعة صُنعت في العصور المتعاقبة في مصر اعتبارًا من العصر الأيوبي حتى نهاية العصر العثماني، وشكلت بالحجر والجص والخشب والرخام والخزف والمعادن والزجاج، فضلًا عن النسيج والتطريز والسجاد، وأمثلة من روائع المصاحف وجلود الكتب. كما تضمَّن الكتاب بعض الأمثلة نقلها «داڤن» من متاحف أوربية، وعناصر أخرى ذات طراز مغولي وعراقي ومغربي وأندلسي، مما يخرج عن الإطار الذي حدده المؤلف لكتابه - وهي الأمثلة المصرية، غير أنها أمثلة رائعة وتساعد على إعمال المقارنة بين الطراز المصري والمدخلات التي غذته عبر العصور، وهذه الطُرز الإسلامية المشرقية والمغربية ذات المذاق الخاص والمميز.

النظرة إلى التراث العثماني

وبالرغم من كراهية «داڤن» الظاهرة والمبررة للفن العثماني حيث حارب العثمانيين في اليونان في شبابه المبكر، فإن كتابه ينطوي على جانب رئيسي من روائع البلاطات الخزفية الزخرفية والأسقف الخشبية الملونة والقاعات العثمانية شديدة الثراء، ولكن تعليقاته عليها تعبر عن مشاعره؛ إذ يشير إلى أغلبها في كتاباته باعتبارها علامات على التدهور الذي أصاب الفن الإسلامي في مصر.

منهج مغاير للرؤية

المنظور الغربي في الفن

هناك جانب خاصّ في منهج استقبال الفنون وتذوقها يختلف كثيرًا عن المنهج المتبع في تذوُّق الفنون الغربية الكلاسيكية والحديثة حتى بدايات القرن العشرين، وبعض تيارات الحداثة الفاعلة في الفن الغربي حتى الآن. ففي الفن الغربي - بصفة عامة - تفرض الأعمال نفسها على المُشاهد بقوة جذب مثيرة للحواس: أشخاص غاضبة أو منكسرة أو منتصرة، في حالة ألم عظيم أو بهجة عارمة، وحوارات بين الأشخاص تتدفَّق حيوية وإثارة، وأعماق منظورية وأضواء، وظلال تجسيم تجعل المَشاهد تبدو وكأنها لقطات سينمائية تمثل ثبات الرؤية من زاوية واحدة اختارها الفنان، ومسميات للأعمال أو تسجيلات لمشاهد وشخصيات معروفة في التاريخ أو الأسطورة أو الدين أو في حياة الناس اليومية، تؤكد الألفة، وتوثق التعارف بين العمل الفني والمُشاهد لأول وهلة، حيث تضغط بقوة على الحواس وعلى المعارف والمفاهيم السابقة فتقتحم المُشاهد اقتحامًا وتلتبسه بدون إرادته.

المنظور الإسلامي في الفن

أما في الفن الإسلامي، فالصيغة تختلف بصورة كبيرة، فهو يتعامل مع المتعة الروحية والإثارة الذهنية التأملية، لا يفصح إلا من يسلم له نفسه إراديًّا ويكرس تركيزًا وتسليمًا في حالة التأمل، وبقدر ما يقترب ويغوص ويسلم ذهنه وقلبه، بقدر ما يكتشف من عوامل كريستالية متعددة الرؤى، لا تكف عن التبدل والمخايلة والكشف المبدع.

ولذلك فإن الفنان الإسلامي يقصد أن يكون ظاهر عمله بسيطًا محايدًا (سيمتريًّا) تكراريًّا معتمدًا على عناصر أولية للغاية كالمربَّع والمعيَّن والمثلَّث، والمضلَّعات والمنجَّمات في حالة الفن الهندسي؛ وسيقان وفروع وأوراق وثمار وزهور في حالة الفن الزخرفي النباتي (الأرابيسك)؛ وحروف اللغة العربية في حالة الكتابات، سواء تعامل مع كل فصيلة من تلك الفصائل الثلاث بمفرده، أو متآلفًا مع الفصائل الأخرى في سياق موحَّد. ومن خلال هذا الظاهر البسيط الذي يكتفي به معظم من يصادف آيات الفن الإسلامي دون تمحيص وتأمُّل وتعمُّق فيراه فنًّا زخرفيًّا متوازنًا هادئًا يضفي على الجدار أو السجادة أو صفحة المصحف الشريف بهاءً ووقارًا. أما من يقدم على خطوات أعلى في درجات التأمل الممكنة، فتتجلى له تلك الدرجات في مستويات من الروعة والاكتشاف والحيرة، ونشوة ذات طابع عقلي روحاني مُحلِّق لا يكف عن التصاعد والتفاعل مع العين الثاقبة، والعقل المتوقد، والهدوء في متابعة مناورات الحركة التقديرية والحوارات الإيهامية لأوزان المساحات، وطاقات الألوان، واتجاهات الخطوط وتضافُرها وتراكُمها وجدلها. عوالم تُترجِم رمزيًّا صميمَ الإيمان الإسلامي التَّوّاق إلى جنّات تجري من تحتها الأنهار، فيها من الطيبات ما لا عين

رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

ومن ثَمَّ يمكن تصور استيعاب الفن الإسلامي لعناصر الفنون السابقة عليه الساسانية والبيزنطية والهلينستية وترويضها لهذا الأسلوب التأملي، وجدلها لتحقيق خاصية التأمل الإرادي للمشاهد، واستبعاد المثيرات الحسية المقتحمة لعين المشاهد ووجدانه حيث يتم رسم صورة الوجود من زاوية التَّصوُّر الإسلامي لهذا الوجود، كما يقول الشيخ «سيد قطب».

بين الروحانية والمنفعة

ولأن الحضارة الإسلامية ذات توجُّه وَسَطي، يسعى للتَّوازن بين بركة سعي الحياة وثواب الآخرة، فإن بُعدًا آخر بالغ الأهمية يتمثَّل في الفنون الإسلامية، وهو بعد المنفعة، حيث يتم تطويع العناصر والتكوينات لتحقِّق وظائف حياتية وترشيدًا اقتصاديًّا محسوبًا، لتحقيق منتهى الفائدة من ناحية، ولتوفير سُبُل التأمل الروحاني وتجلياته من ناحية أخرى. فَرَوَّضوا التِّقنيات والمهارات والمعارِف العِلميَّة والصِّناعيَّة في التَّعامُل مع الخامات والاستعانة بالتَّخطيطات النَّاظمة والشبكيات الخطية التي يترتب عليها اتساق العلاقة بين العناصر وابتكار العناصر التى تتكامل بالتكرار والتراكب لتيسير مهمة الصُّنَّاع في تنفيذ أفكار المبدعين على المنشآت وفي المشغولات بيسر وفاعلية.

لتحقيق هذا الهدف المزدوج: الحَياتي الذي يتعلَّق بجمال الظّاهر الذي يُدرَك بالحواسّ، والرّوحاني الذي يُعنى بالباطن الذي يُدرَك بالقلب، حيث يتم تحوير العناصر الطبيعية في صياغات إيقاعية هندسية تعتمد على توالدات حركية متجددة، تعكس سلوك التأمل العقلاني في الفلسفة، في محاولة لترجمة البيئة المادية إلى حقائق عقلية مطلقة تُدرَك بالعقل وبالإحساس، دون ضرورة إرجاعها أو نسبتها إلى مصادرها في الطبيعة حيث تتجلى القدرة على التعبير عن فكرة التَّوحيد الذي ينظر إلى النفس البشرية باعتبارها جزءًا من كون رحب، وتتحول الأشكال من الحسي العابر إلى المعنوي المطلق، ويتضح هذا في مقولة الشيخ أبي حامد الغزالي الذي يصنِّف الظَّواهر الجَمالية إلى ما هو حسي، وما هو وجداني، وما هو عقلي، كما يعبر عنها الشيخ «سيد قطب» في كتابه «الفن والإسلام»، في أن الدين يلتقي مع الفن من حيث إن كليهما انطلاق من عالم الضرورة، وشوق مجنَّح لعالم الكمال، وثورة على آلية الحياة.

إن التصميمات الإسلامية تتكوَّن من طبقات متداخلة من الأنظمة تتوافق مع مستويات التفهم، فهي تُرى كنماذج للعقل وتعبِّر عن أعماق النفس، حيث تتداخل الخبرة والذاكرة لتنتج أشكالًا مركبة بصورة متوالية، والشخصية المتماسكة المتكاملة هي التي تساعد على تواصل إبداع أنظمة متجدِّدة عن وعي وفهم. إن مستويات التصميمات الإسلامية تنبع وتمتدُّ إلى ما لا نهاية مكتشفة لتذيب السطح، وتحقِّق نوعًا من الانصهار المتوحد.

منهج الرؤية

ومن ثَمَّ فإن تأمُّل الرَّوائع التُّراثيَّة لمصر الإسلامية التي سجلها «بريس داڤن» في هذا الكتاب تتطلَّب من القارئ ملاحظة عِدَّة سِمات جوهرية، كالاهتمام بتأمُّل العمل ككيان كلي تارة، ولتجميع جزئيات ومفردات العمل تارة أخرى. وبالتناوب، كأن نعطي نظرة كلية للعمل ثم نتفرس في جزئياته ونتبع خط سيرها داخل العمل، حتى تقودنا مرة أخرى إلى المحيط الخارجي للعمل، فتمنحنا فرصة ثانية للتَّذوُّق الكلّي لهذا العمل، وتكرار تلك المحاولة عدة مرات مقتفين كل مرة أثرًا جديدًا، ومتتبعين مسارات جديدة، مثلنا في ذلك مثل المصور السينمائي الذي يقوم بتصوير المشهد

الكلي أمامه في المرة الأولى، ثم يدقِّق مستخدمًا عدسات التقريب لينحسر المشهد على تفصيلة دقيقة، ثم يفتح عدسته المكبرة مبتعدًا عن نقطة التركيز التفصيلية في المنظر، إلى أن يحتوي الإطار كلَّ المنظر مرةً أخرى، ثم يعيد الكرة ليركز على تفصيلة أخرى من مكوِّنات المشهد الكبير، وهكذا.

التَّركيز في مُتابعة تعدُّد اتجاهات الخُطوط والأشكال في الفن الإسلامي، في خروجها من المحاور المركزية وارتدادها إليها، يوجه العين إلى منتصف العمل ثم يقودها إلى الخروج من المركز، مما يترتب عليه فاعلية ديناميكية للرؤية، وحركة متخيلة لخطوط ومساحات ساكنة أمام المشاهد، وتأمُّل الدَّور الذي يلعبه الحِساب الرياضي والعلاقات الهندسية من ناحية، وإرادة التنويع والتَّجديد من ناحية أخرى: ففي زخارف منبر مسجد مدينة «قوص» الكبير نرى تتابع الوحدات سداسية الأضلاع وبينها المعينات أو النجمات بصورة متماثلة ومتساوية، في حين ترى أن كل حشوة داخل تلك الوحدات سداسية الأضلاع تختلف عن باقي الوحدات، بل ويختلف النصف العلوي عن النصف السفلي في تركيبه الزخرفي في الوحدات ذات الاتجاه الرأسي، ويتمثل هذا على سبيل المثال في اللوحتين رقمي (١١٨ و ١١٩) من القرن الثاني عشر الميلادي.

«الأسمبلاج والكولاج»

إن التصميمات الزخرفية في الفن الإسلامي تعكس حساسية ومهارة الصانع وبحثه الدائم في إعمال التوافيق والتباديل الممكنة لاستنباط حلول ذكية في ابتكارها، حيث يُعنى بمبدإ الوحدة الظاهرية والتنويعات المستترة، فتصبح تلك التصميمات مفتوحة النهايات، وهي بذلك كما يقول «أندريه باكار» André Paccard بمثابة نافذة مفتوحة على عالم غير متناه، ويتميز بخواص تنتمي إلى التقسيمات المعاصرة المعروفة بالكولاج والأسمبلاج.

الكولاج عبارة عن توليف تلصيقي لعناصر عديدة سابقة التصنيع أو تم إعدادها خصيصًا، تكتسب كيانها الكلي من خلال منهج التوليف، والأسمبلاج هو توليف ولكن لعناصر مجسمة ثلاثية الأبعاد بطريقة تحقق هدفًا رمزيًّا أو تعبيريًّا ولإعادة صياغة عناصر مألوفة في هيئة جديدة.

لقد بدأت الحضارة الإسلامية بتوليف عناصر وأساليب تنتمي إلى ثقافات متعددة وأحيانًا متباينة للبلاد التي بسط الإسلام سيطرته عليها، والبلاد التي انفتح عليها المسلمون من خلال التجارة والتواصل متعدد الأهداف، فهي بذلك قد بدأت بتجميع عناصر متباينة ومتجانسة في صياغة متآلفة وواصلت هذا المنهج الكولاجي-الأسمبلاجي طوال تاريخها الطويل، فقد كان الفنان الإسلامي يعيد تأليف عناصر سابقة الاستخدام في تشكيلات متنوعة ذات وظائف جديدة، كإعادة استخدام أعمدة رخامية من مبان قديمة في تشكيل معماري أو زخرفي جديد (اللوحة رقم ٥٨)، أو تجميع عناصر مختلفة الألوان والأشكال في صياغة جدارية كالموزايكو الرخامي في اللوحات أرقام (١٣٩ إلى ١٤٠ ومن ١٤٩ إلى ١٥٣)، وتجميع آلاف القطع الخشبية المخروطة لعمل ستائر خشبية جميلة ونافعة ومتجانسة، أو إعادة استخدام تلك الستائر والنوافذ المخروطة، أو الحشوات الخشبية المجمعة المفرغة من مبنى إلى آخر في اللوحات أرقام (٦٤ و ٦٥ و ٦٦)، وإضافة عناصر ذات طراز مستحدث إلى مبنى صُمِّم من قبل على طراز معماري وزخرفي مختلف، مثل البلاطات الزخرفية الملونة التي أضيفت إلى مسجد «شيخون» في القرن الثامن عشر الميلادي لتضيف بصمة عثمانية على مبنى مملوكي الطراز في اللوحة رقم (٧٣)، أو نقل المنبر الخشبي الرائع لمسجد مدينة قوص إلى مسجد «ابن طولون» بالقاهرة في اللوحات أرقام (١١٩ و ١٢٠ و ١٢١).

تتحق وحدة العمل الزخرفي بالرغم من تنوع العناصر وفصائلها، فقد يتكون العمل من رخام، وأحجار، وأصداف، وأخشاب، وعظام، ومعادن، وذلك دون الإخلال بالتوافق العام للعمل. وقد يتكون العمل المنفَّذ من خامة واحدة، كالمشربيات المعمولة من خشب، من آلاف الجزئيات من فصائل تشكيلية وحجمية مختلفة، ومع ذلك تتوافر للعمل وحدة غير منقوصة واستقرار تام. ومن المفيد أيضاً أن نلاحظ أن الفن الإسلامي في مصر حتى العصر العثماني يميل إلى الرصانة في الاعتماد على الخواص اللونية الطَّبيعية للخامات، واستثمار معطياتها في ثراء وتناسب، حيث يتمتع المتأمل بخبرة كشف أسرار العمل، وعُمق التَّركيب، والقوانين الغامِضة في بنائه مع تواصُل ارتباطه بالطَّبيعة.

مضمار للتأمل

وفي ضوء ذلك التوجه، فقد يبقى المرء أياماً متواصلة مُتأمِّلًا سجادة انتشرت بعض الوريقات والزهيرات على سطحها بنظام متضافر عجيب، تساوت فيه قيمة كل منها، حتى تعطي الانطباع بالتسطيح اللازم لهيئة السجادة كمفروش مسطح، على حين تعمل فيها عمليات هندسية تصميمية بالغة الحكمة، شديدة التأثير، كما في اللوحة رقم (٥١) التي تمثل سجادة (أوشاك) صغيرة من القرن الرابع عشر الميلادي، وشكل رقم (٤٨) الذي يصور سجادة مخملية كبيرة من القرن الثامن عشر الميلادي. ونفس هذه الخبرة تمتع أعيننا عند النظر إلى أغلفة الكتب المختومة والملونة والمفرغة في اللوحات أرقام (٢٥ و٢٦ و٢٧) والتي ترجع إلى القرن السادس عشر والثامن عشر الميلاديين، وكذلك عندما نتأمل البوابة الخشبية ذات الزخارف البرونزية في مسجد «الخانقاه» الذي يرجع إلى القرن الثامن عشر الميلادي والموضح في اللوحة رقم(٩٥)، وبوابة مسجد الأمير «سيدي يوسف الماس» المصفح بالبرونز، والذي يرجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠١)، وفي الحشوات الخشبية المجمعة، أو النوافذ المخرمة المبينة في اللوحات أرقام (١١٢ و١١٩ و١٢١) واللوحتين رقمي (١٥٥ و١٥٦).

الخط العربي والتصميمات الهندسية والنباتية

تنقسم الفنون الزخرفية الإسلامية بصفة عامة إلى تصميمات هندسية، وتصميمات نباتية، وتصميمات قائمة على الخط العربي بأبناطه المتنوعة وتشكيلاته الثرية.

الخط العربي

لقد أولى «بريس دافن» اهتماماً مُركَّزًا على الزَّخارف الهندسية، وعلى الزَّخارف النَّباتية، واهتماماً أقل نسبياً بالتَّصميمات الكتابية، ربما لعدم تمكنه من قراءة العربية بصورة احترافية وصعوبة قواعد الخط العربي، وتقنيات كتابته بأقلام البسط المصنوعة من الغاب بزوايا شطف تتنوَّع وفقاً لنوع الحرف، حيث يشطف القلم الذي قطره أربعة ملليمترات بزاوية مقدارها ملليمتر واحد للخط الكوفي الخاص بكتابة المصاحف، ومليمتران للخط الفارسي، وثلاثة ملليمترات لخَطَّي الثُّلث والديواني، على حين يستعمل المغاربة في خطهم قلماً مستوياً تماماً دون شطف أو ميول. وتخضع الأساليب الخطية لمقاييس هندسية الحروف بالنقط القياسية، وهي أمور يصعب على الأجنبي إتقانها والوعي بها، ولذلك نجد في نماذج الكتابات أخطاء في التنقيط وخلط بين الواو والراء، فى حين تضيع أحياناً حروف كالألف المرتبطة بحرف اللام ألف ودمج علامات التشكيل أو الأطراف الزخرفية إلى بنية الحرف. وجاءت بعض الكتابات في

لوحاته اجتهادية لا تَنُمّ على أصول كتبها خطّاط محترف كما في اللوحة رقم (١٠). وبصفة عامة كُتبت الخطوط وكأنها رسوم، فجاءت مهتزة وافتقرت إلى رصانة يد الخطاط وحنكته في توليف الحروف والجمل. وبالرجوع إلى اللوحات التي تضمنت خطوطًا عربيَّة في هذا الكتاب نتعرف على مصنفات الكتابات الكوفية، والكوفية المضفرة والمزهرة، والخط الذي يؤلف بين ليونة النسخ وامتشاق طول الحروف الرأسية وتركيبها، والخط الثلث والخط الأقرب إلى حرف الطومار، فضلًا عن الخط الكوفي الشطرنجي والخط الكوفي المشع من بؤرة مركزية يحوم في فلك دائري.

الرياضيات والهندسة

وبالعودة إلى الزَّخارف الهندسية والنَّباتية يتَّضح لنا أن كليهما يخضع إلى نظام خلفي هندسي الطّابع، يعتمد على خبرات واسعة في الرِّياضيات والهندسة وفي الفلك والكيمياء، التي ورثها العرب وترجموها عن الإغريق والهنود والصّينيين وأجروا عليها التعديلات إلى أن توصلوا إلى الإبداع الخالص في تلك المجالات، فطوَّروا بإتقان وتوسُّع عبر أجيال متعاقبة تراث الرياضيات الكلاسيكي لحضارات الشرق والغرب، واهتموا بالمربعات السحرية ونظرية الأعداد المتحابة، واستخدموها في مجالات علمية وأخرى ميتافيزيقية، وفي الفنون المعمارية والزخرفية وفي الموسيقى، كما ساهم «الجوهري» في القرن التاسع الميلادي و«الأبهري» و«النيريزي» في القرن العاشر الميلادي و«ابن الهيثم» و«عمر الخيام» في القرن الحادي عشر الميلادي في ابتكار إسهامات فذة في الهندسة، وازدهر الجبر وحساب المثلثات على يد الرياضيَّين المسلمَين «الخوارزمي» و«ابن الهيثم»؛ وكان «الحسن بن الهيثم» يرى الإدراك الحسي البصري اليقظ باعتباره عملية استقراء الجسم بفحصه عن قرب، وسبر أغواره وتحريك الانتباه البصري للمرء من جزء إلى الذي يليه، في حين يظل في الوقت ذاته واعيًا للعلاقة بين كل جزء وبين الجسم ذاته وبقيَّة الأجزاء في مجموعها.

من النظرية إلى العمل

كما عرف المسلمون ما يحتاج إليه الصناع من أعمال الهندسة والفنون، بما في ذلك أدوات ضبط وتدقيق الأشكال الهندسية، كالمسطرة، والبركار (الفرجار)، والكونيا (وهو المثلث قائم الزاوية). وقد شرح «أبو الوفا البوزجاني» الخصائص البنائية للأشكال الهندسية وكيفيات تركيب شكل هندسي من أشكال مختلفة، موجهًا رسالته إلى الصناع والفنانين في كيفية تقسيم مساحات الرخام والحجر.

ورأى «إخوان الصفا وخلان الوفا» في دراسة ماهية الأعداد وكمياتها والهندسة وأنواعها مجالًا خصْبًا للدراسة التي هي عندهم رياضة لأنفُس المتعلمين للفلسفة، وأن الهندسة هداية للنفوس من المحسوسات إلى المعقولات ومن الجسمانيات إلى الروحانيات، ورأى «أبو حيان التوحيدي» الجمال في كمال الأعضاء وتناسب الأجزاء، حيث إن الفن عنده فكر واجتهاد وعلم وحكمة، وعمل تشارك فيه الروح والنفس لإنتاج عمل منسجم ومتكامل.

يقول «إخوان الصفا» إن الهندسة الحسية يحتاج إليها أكثر الصناع، في التقدير قبل العمل، لأن كل صانع يؤلف الأجسام بعضها إلى بعض ويركبها، فلا بد له أن يقدر أولاً المكان: في أي موضع يعملها، والزمان: في أي وقت يعملها ويبتدئ فيها، وبأية آلة وأدوات يعملها، وكيف يؤلف أجزاءها، حتى تلتئم وتأتلف.

وقالوا في التمييز بين المصمم صاحب القريحة المبتكرة وبين الحرفي المنفذ لأفكاره: «ومن الناس من يستخرج صناعة بقريحته وذكاء نفسه، لم يسق إليها، وأما أكثر الصناع فإنهم يأخذونها توفيقًا وتعليمًا من الأستاذين».

ويرون أن النظر في الهندسة الحسية يؤدي إلى الحِذْق في الصناعات العملية كلها، وأن النظر في الصنائع العقلية يؤدي إلى الحِذْق في الصنائع العلمية حيث ترى عين البصيرة خطوطًا وهمية هي الخطوط العقلية المتصوَّرة من حركة النقطة والخط والمساحة في اتجاهات معينة يتصورها في ذاتها المفكرة، وقوتها المتخيلة.

الزخارف الهندسية

وقد انعكست تلك الخبرات والمفاهيم الحسية والعلمية والروحانية على اهتمام الفنان الإسلامي بالزَّخارف الهندسية منذ العصر الأموي، إلى أن تصدرت الدور البطولي في التصميمات الزخرفية، ولم تقتصر على الإطارات والحواشي التكميلية. وابتكروا الصيغة التي تعتمد على التكوينات النَّجمية والمضلعات في تشبيكات وتضفيرات معقدة ومركَّبة ومتداخلة ومتراكمة. وقد وصلت هذه النوعية البارعة من الزخارف الهندسية إلى ذروتها في العصر المملوكي في مصر، حيث اكتملت الصياغة بالغة التراكيب للأطباق النجمية التي تتكون من عناصر و وحدات هندسية متوالدة، أو دوائر وأقواس متشابكة تنبثق من نجمات مركزية وتنتشر في أنساق دائرية مطردة الاتساع بإيقاع كثيف متشابك ينطوي على قيم حركية إيهامية متصورة بقوة المخيلة التأملية، حيث تقود العناصرُ الصغيرة البسيطة العينَ في تفاعل ديناميكي، يتيح للمُشاهد رياضة ذهنية متدفقة تتعدَّد وتتجدَّد اتجاهاتها وتوحي بأعماق ومستويات متوهمة. وتتكون النجمة الثمانية المركزية أحيانًا من تقاطع محسوب هندسيًّا لشرائط أفقية ورأسية ومائلة، كما تتحقق تلك العلاقة تارة أخرى من خلال تماس أركان الأشكال المتوالدة حيث تتبادل الأشكال الموجبة وجاراتها السالبة الدور البطولي بالتناوب.

التكوينات الناظمة

إن سِرّ الفن الإسلامي الزُّخرفي يكمُن في الاستخدام العبقري للهندسة كأساس في ضبط الإيقاع والتتابع، وفي استخدام التشكيل المجرد كأداة لتوحيد العناصر المتنوعة والمتعددة، ليصهرها كلها في وحدة كانعكاس رمزي للكونية الإسلامية، ويشير «أندريه باكار» André Paccard إلى الخاصية المميزة للفن الإسلامي، وهي القاعدة التي تسير عليها كل الصناعات، وهي نوعان: شبكات الخطوط الهندسية التي يسميها «التخطيطات الناظمة»، والمربعات السحرية ومنها المرجع الفيدي بأصوله الهندية حيث يمكن في إطار الشبكة الواحدة أو المربع السحري الذي يعتمد على مصفوفة منضبطة ومتناسبة من الأرقام وتصميم أنواع لا تنضُب من التشكيلات الفنية، ويؤكد أن رسوخ هذه القاعدة أساس الفن الإسلامي؛ إذ يحفظها المعلمون ويتوارثون التقاليد والأسرار الخاصة بها من جيل إلى جيل، ويقول: «إن التخطيطات الهندسية في أشكالها اللامتناهية تبدو كمرآة لعمق الإيمان ووحدانية الله، الذي هو مركز كل شيء وخالق كل شيء، كما يتحقَّق مجازيًّا في الطَّواف حول الكعبة المشرفة في شكل دوائر متحركة تحوم حول المركز وتتسع إلى أقصى مدى ممكن في حركة دائرية مطردة».

فالطبق النجمي في الزخرفة الهندسية الإسلامية تتشعَّع خطوطه من النجمة المركزية في اتجاهات معينة تتعاشق في حركتها الطردية إلى الخارج لتقود العين إلى المحيط الخارجي، ثم تعاود الالتئام بالمركز مرة أخرى على التوالي، وتُكوِّن في مسيرتها عناصر متكررة متوالدة متقابلة ومنعكسة، تخايل العين في مسارات أفقية ثم رأسية ثم مائلة في أحد الاتجاهات، ثم تنقلب إلى الاتجاه المعاكس، ثم تتجلى من علاقاتها اتجاهات زجزاجية ودائرية وحلزونية بالغة الثراء والعمق.

كثَّف «بريس دافن» معظم اهتمامه لتسجيل آيات هذا الفن الهندسي باعتباره مهندسًا معماريًّا تدرَّب على الرسم الهندسي والتفكير المنطقي. ويتضح ذلك في النسبة الأكبر من لوحات هذا الكتاب التي تصوِّر مشغولات النوافذ الجصية المعقودة المخرمة في مسجد «قيسون» من القرن الرابع عشر في اللوحة رقم (١٥٥) وباب مسجد «الصالح طلائع بن رزيك» من القرن الثاني عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٥١) والتشبيكات المخرمة المجمعة من الخشب في اللوحة رقم (٦٣) ونوافذ الأمير «سنقر السعدي»، والشيخ «حسن صدقة» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٥٦)، وأشكال الموزاييك الرخامي في اللوحات أرقام (١٣٩ و ١٤٠ و ١٤١و ١٥٠ و ١٥١ و١٥٣)، وسقف مسجد «البرديني» من القرن السابع عشر الميلادي في اللوحتين رقمي (١٣٠ و١٣٣)، وزخارف بيت «الشلبي» من القرن الثامن عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٢٩) وتصميمات الأسقف في اللوحتين رقمي (١٢٦ و ١٢٧)، والمنبر الخشبي لمسجد قايتباي من القرن الخامس عشر في اللوحة رقم (١١٢)، وزخارف المحاريب الخشبية المجمعة في اللوحة رقم (١٠٧)، وباب مسجد سيدي «يوسف الماس» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠١)، والجداريات الزخرفية من الموزايكو الخزفي الملون من محراب مسجد «شيخون» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (٩٢) وقطعة القماش المنسوجة من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (٥٢) وصفحة مصحف مسجد «قيسون» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (٢٠) وصفحة المصحف المصوَّرة في اللوحة رقم(١٣) من القرن السادس عشر الميلادي، وصفحة المصحف في اللوحة رقم (١٢) من القرن السابع عشر الميلادي، التي تعتمد تكوينات الأطباق النجمية فيها على الدوائر والأقواس، وصفحتي المصحف المغربي من مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي في اللوحة رقم (٤).

وقد نفذت تلك التكوينات الهندسية في الخشب والرخام والخزف والقماش والبرونز والجص، وعلى الورق. وقد عني المؤلف «جول برجوان» Jules Bourgoin الذي وضع مقدمة كتاب «بريس دافن» عام ١٨٧٣م بوضع مجلد عظيم تضمَّن تحليلًا خطِّيًّا لمئات الزخارف الهندسية المركبة والأطباق النجمية والدوائر والعصائب والجدائل المزدوجة والخطوط المنكسرة والمتشابكة مع تحليل لعناصرها الأولية. وقد أراد «بورجوان» إثبات علم الفنانين الإسلاميين الوافر في المعارف والتطبيقات الهندسية والتركيب البنائي للأشكال البلّورية متعددة الأضلاع الموجودة في بعض المعادن والأحجار الكريمة.

الزخارف النباتية

عُني المسلمون في عهود ازدهارهم بالحدائق التي تشقُّها الجداول وتتوسَّطها البرك والنافورات والسلسبيلات التي تنساب منها المياه وأولوا عناية خاصة بالزّهور وتنسيقها فزرعوا الورود والقرنفل والسوسن والياسمين والبنفسج والريحان. وحرصوا على عمل سياج من الأشجار الباسقة والزهور الكثيفة ذات العطر الذكي حول القصور والمساجد، وكانوا بذلك يحققون صورة متواضعة من الجنة السرمدية على الأرض، وقد انعكس ذلك الولع بالزراعة والبساتين فى فنونهم فابتكروا صيغة جديدة من الزخارف النباتية المجدولة متعدِّدة العناصر، تتضافر فيها السيقان والفروع والأوراق والثمار والزهور والبراعم بلا بداية ولا نهاية، بعد أن فككوا تلك العناصر وحوروها وأعادوا جدلها فى ضفائر وتشبيكات متواصلة، وقد اصطلح على تسمية تلك النوعية من الزخارف النباتية بالأرابيسك Arabesque.

لم يصور الفنان الإسلامي النباتات باستدعاء ترتيبها في الطبيعة ونظام نموها، ولم ينثرها على السطح بصورة تلقائية، بل نظمها على خلفية وهمية من الشبكات الناظمة والتخطيطات الهندسية. وقد مر استخدام الزخارف النباتية بمراحل في الفن الإسلامي، بداية من مرحلة التكوين المبكر من أوائل القرن السابع وحتى أوائل القرن العاشر، حيث استخدمت عناصر عديدة مستعارة من إيران وحضارات الشرق، مثل ورق الأكانثس، وورق وعناقيد العنب، والورق النخيلي ونصف النخيلي، وأقماع الصنوبر، وبراعم الرمان، والوريدات الدائرية، واللوتس، وعناصر زهرية أخرى مع الأوراق النخيلية وأنصافها والأوراق الشبيهة بريش الطيور.

وفيما بين القرنين العاشر والثالث عشر انتقل الفنان الإسلامي إلى المرحلة التالية التي تمثل التوحد الزخرفي، ثم مرحلة أخيرة متبلورة فيما بين القرن الرابع عشر والسابع عشر.

بيد أنه يمكن القول بأن فن الأرابيسك قد اكتملت صياغته اعتباراً من القرن الثاني عشر وحتى القرن السابع عشر.

وبالإضافة إلى زخارف وتكوينات الأرابيسك النباتية الخالصة ابتكر الفنان الإسلامي توليفات من الزخارف الهندسية والحشوات النباتية في توافق تام وفي تنوع بالغ الثراء، كما جمع بين الهندسي والنباتي، وبين النباتي الخالص والهندسي الخالص أحياناً.

ومن أمثلة الزخارف النباتية في هذا الكتاب لوحة الرخام بمدرسة وضريح الأمير «صرغتمش» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٣٦)، والشرائط الزخرفية الملونة من مسجد «البرديني» في اللوحة رقم(١٣١)، والتفاصيل الزخرفية من نفس المسجد في اللوحة رقم (١٣٠)، وزخارف منزل «الشلبي» في اللوحتين رقمي (١٢٨ و١٢٩) واللوحة رقم (١٢٦)، والحشوات الزخرفية النباتية الرائعة، التي تختلف كل منها عن الأخرى على المنبر الخشبي لمسجد قوص الكبير من القرن الثامن عشر الميلادي في اللوحات أرقام (١١٩ - ١٢١)، والزخارف النباتية الرائعة على خزانة مقبرة السلطان «قنصوه الغوري» من القرن السادس عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠٨)، وتفاصيل الأبواب الزخرفية الملونة من مسجد السلطان «قايتباي» من القرن الخامس عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠٠)، وتفاصيل باب مسجد «الخانقاه» من القرن التاسع عشر الميلادي ذات التشبيكات النباتية اللينة من البرونز على البوابة الخشبية، والتي تحتوي على أشكال لحيوانات وطيور وأسماك، ومجموعة البلاطات الخزفية العثمانية المرسومة تحت الطلاء الزجاجي بالألوان من القرن السادس عشر الميلادي وحتى الثامن عشر الميلادي فى اللوحات من رقم(٦٩) وحتى اللوحة رقم (٩١)، والزخرفة الرخامية في مسجد «سليمان باشا» من القرن الثامن عشر الميلادي، وزخارف السجاد المصورة في اللوحتين رقمي (٤٨) و (٥١)، وزخارف النسيج في اللوحتين رقمي (٤٧) و(٥٠)، وأغلفة الكتب في اللوحات أرقام (٢٥ و ٢٦ و ٢٧) وزخارف المصاحف في اللوحات أرقام (١-٢٠)، وزخرفة (الشمسة) وهي النافذة المعقودة المصنوعة من الجص المفرغ المعشق بالزجاج الملون، وهي ذات تصميم أكثر واقعية تمثل أصيصاً تخرج منه طاقة من الزهور مرتكزاً على منضدة زخرفية والموضحة في اللوحتين رقمي (٥٦ و ٥٧).

لغة الإيقاع والانعكاسات البيئية

ومن هذا الشرح يتضح لنا أيضاً أن للتصميم الإسلامي صفة العضوية؛ إذ إنه بالرغم من احتوائه على عناصر هندسية مميزة، فإنه يخضع لنظام نمو انتقالي، يتوافر فيه التمهيد من حيز إلى ما يحيطه، وتتبادل فيه أنماط العناصر

من كتابات وأشكال هندسية إلى أشكال نباتية، وأحياناً حيوانية وآدمية، حيث تتجمع تلك العناصر، مكونة «جامة» أو مساحة تشغل فراغاً محدداً.

إن لغة الإيقاع لغة عضوية، بحكم ما فيها من تناسق وتوالٍ في انتشار أو تكرار مكونات مفرداتها. وكما يشير «كيث البارن» Keith Al-Barn فإن للبيئة أثرها البالغ على الفنان المسلم الذي اشتهرت حضارته بالنبوغ والتفوق في اختراق فيافي الصحراء، وفي البحار لمسافات بعيدة، متأملاً دقائق الطبيعة، وبخاصة تركيب أشكال النجوم وتكوين النباتات والصخور، واتساع الصحراء وقوافل الجمال التي تتحرك كالدمى الصغيرة في أفق الصحراء الواسعة. كل ذلك مع علاقته بالتقدم في الطبوغرافيا والرياضيات، أكسب المسلمين رؤية واسعة وإحساساً كونيًّا بالمسافة والنسب، وتداخلت فكرة الجنة بما فيها من أروع آيات الخلق - انعكس ذلك كله على ملاحظة الفنان الإسلامي للطبيعة واستخلاص صياغاته الجمالية من قوانينها وصهرها واختزالها في صياغة عقلية تأملية روحانية، فقد تعرف على العلاقة العضوية بين العناصر، وأدرك أن في كل من دقائق الكون نظاماً يفسر الكون برمته. تلك الظاهرة التأملية التي ميزت الفنان الإسلامي تتضح في التصميمات الزخرفية، وارتباطها بالإيقاع الكامن في عناصر الطبيعة وما يشمله من نمو وتوالد وحيوية.

المشربيات - الشبكيات الخشبية الزخرفية المخروطة

مصادر التسمية

في اللوحتين رقمي (٦٤ و ٦٦) تناول «بريس دافن» نماذج مختارة من فن خراطة الأخشاب لصناعة النوافذ والسواتر، التي أطلق عليها مشربيات، لأن تلك النوافذ كانت مزودة بنتوءات شبه دائرية على الزاوية البحرية، توضع بها صينية بها أواني الشراب الفخارية التي تتنسم الهواء من التيار الهوائي المتدفق من الفتحات الدقيقة للنافذة فتبرد مياهها. وربما كان اسم المشربية راجع إلى تلك الوظيفة، أو ربما من «شربة» بمعنى غرفة عالية أو «مشربة» بمعنى المكان الذي يشرب منه، أو ربما كان الاسم «مشرفيات» بمعنى أنها تمكّن سكان المنزل من الإشراف على من بخارجه.

وفضلًا عن تلك الوظيفة المهمة للمشربية، فإن السواتر الخشبية المخروطة والمسماة مجازاً بالمشربية، تؤدي وظائف اجتماعية وبيئية لمستخدميها من جهة، ووظائف جمالية وإبداعية لمنتجيها ومشاهديها من المارة والمقتنين لها من جهة أخرى.

البعد الاقتصادي للحرفة

في الشرق العربي بعامة، وفي مصر بخاصة، تشح البيئة بالأخشاب الثمينة ذات الصلاحيات التشكيلية الدقيقة، وعلى ذلك أصبح للأخشاب الجيدة قيمتها المعيارية لدى الشعب المصري. وقد تجاوب صناع المشربيات من خراطين ونجارين، مع هذه الحالة، وأبدعوا آيات من الجمال والإبداع، غزيرة التنوع، مستخدمين بقايا الأخشاب عديمة الفائدة لدى النجارين وخرطوا منها عناصر متنوعة في دقتها، وجعلت لتلائم صلاحية التجميع، فتلتحم أطرافها الناتئة في نُقَر غائرة في أعواد مخروطة من الخشب، لتكون شبكات متّسعة ومتماسكة من الخشب، بها فتحات زخرفية متناهية في الرقة والتنوع والدقة.

التوافق البيئي

يعلم الخراطون المهرة أن جميع أنواع الخشب، وحتى أحسن أنواعه، عندما يتعرض لحرارة الصيف الشديدة والهواء تتلوى وتتشقق، فاكتشفوا أن تجمع قطع صغيرة من الخشب المخروط بعضها في البعض، بدون استخدام الغراء أو المسامير، تمكن الخشب من التمدد والانكماش والتكيف دون أن تؤثر على التركيب الكلي للمشربية. وهذا التقليد متوارث عن النجارين في العصر الفرعوني وعبر العصر الفرعوني وعبر العصر القبطي، وقد تلاءم ذلك تماماً مع فكرة المشربية حيث يتم تجميع مساحات كبيرة دون الحاجة إلى عناصر ربط صناعية كالغراء والمسامير.

ويستخدم الصانع حوالى ألفين ومائتي قطعة خشبية من كرات دقيقة جداً وأسطوانات أو بكرات ربط تستخدم كلها في عمل متر مسطح من المشربية، كل قطعة تخرط وتصقل يدوياً وتركب في تكوينات بالغة التنوع.

وتتسع المشربيات أحياناً لتغطي المساحة القريبة من الأرضية حتى سقف القاعة الكبيرة، تطل على الحديقة الداخلية حيث تبدو من الداخل كقنديل عملاق تعكس أشعة الشمس وظلال التشكيلات الدقيقة على الأرضية وعلى الجدران، وترسم أشكالها الدقيقة على الرخام المعشق الملون فتعطي عالماً حالماً سحرياً يغطي على الواقع الملموس، كما يرى «جون فيني» John Feeny.

التعبير عن المكانة الاجتماعية

واتسع نطاق وجود المشربيات في القاهرة حتى عام ١٩٠٠م، وكان أفضلها مثبتاً في بيوت الأثرياء حول ترعة الأزبكية وحول قناة الخليج في صفوف متتابعة وطبقات متعاقبة في المنازل، وفي المساجد وفي الوكالات. وقد وصف «ستانلي لين-پوول» Stanley Lane-Poole هذه المشربيات ورسمها في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي.

ويعد مسجد وضريح السلطان «برقوق» الذي يرجع إلى القرن الخامس عشر الميلادي فخر الصناعة المملوكية بمشربياته الرائعة.

الميموني والمنجوري

استخدم الخراطون المصريون أخشاب الجميز والسنط والأرز والصندل والتوت والزيتون والصفصاف والليمون والنبق في صناعة المشربيات، وأبدعوا أنواعاً من الخرط أشهرها: الميموني العدل - الميموني المائل - المسدس المليان - المسدس المفرغ - الصليب المفرغ - الصليب المليان - العربجة - الخرط الكنائسي الفاطمي المبطط - الخرط الصهريجي (كالبرامق). فضلاً عن أنواع أخرى يتعذر حصرها من التشكيلات الشبكية غير المخروطة، وفيها يبدع النجارون التصميمات المتميزة المجمعة عن طريق تعشيق ألواح على أشكال متنوعة لتحقيق إيقاعات مثقبة بديعة في تكراراتها وتتابعها وتسمى (المنجوري)، ونوافذ أخرى قوامها زخارف هندسية أو بنائية متشابكة مثقبة، ومصنوعة من الخشب أو من الجص أو من المعدن وأخرى مجمعة من السدائب الزخرفية كالحشوات المجمعة، ولكن بدون الحشوات كما في اللوحة رقم (٦٣).

المشربيات المصورة

وقد أورد «بريس داڤن» في كتابه رسومات دقيقة داخلية لمشربية في بيت أحد الأمراء القاهريين تتميز بأن قطاعها الأفقي عبارة عن مضلع خماسي يشكل أوتار نصف دائرة بارزة عن الحائط. كما رسم «داڤن» عشرات الرسومات الدقيقة للمشربيات بأنواعها وتشكيلاتها، ومن بينها المشربيات المخروطة التي يحتوي تكوينها على عناصر مرسمة، كأشكال المساجد أو العقود المعمارية، أو المشكاوات والأباريق وأصص الزهور. كما تظهر أحيانًا صور أسدين متقابلين، وأحيانًا تحتوي تلك الجامات الهندسية على عناصر زخرفية تقوم على الكتابات الكوفية الشطرنجية، كما أن أغلب هذه الكتابات عبارة عن آيات قرآنية، أو عبارات التبرك والصبر والخير.

الرخام الزخرفي

جليل القدر عظيم الهيئة

شهد الفن الفاطمي احتفالًا باستخدام الرخام المنقوش بعناصر إنسانية وحيوانية، وشجرة الحياة على جانبيها سبعان أو طاووسان متقابلان، وقد ترك الفنانون الفاطميون أعدادًا وافرة من تلك الحليات الرخامية الرائعة، وصفها «المقريزي» بأنها «ذخيرة من ذخائر الفاطميين ذات رخام جليل القدر عظيم الهيئة، فيه ما لا يوجد مثله لعظمته». وقد حرص المماليك من بعدهم على إعادة استخدام هذه الروائع، ثم أبدعوا أشكالًا جديدة ومبتكرة. ولقد ازدهرت صناعة الرخام بأشكالها المختلفة في العصر المملوكي الذي شهد ذروة الفنون الزخرفية والمعمارية في مصر، فصنعوا من الرخام منابر وتجليدات محفورة بزخارف نباتية مورقة مضفورة مع تقاسيم هندسية، وصورًا لحيوانات وطيور، كما في مسجد «صرغتمش» بجوار جامع «ابن طولون».

موزايكو الرخام

كما صنعوا من الرخام وزرات وأرضيات و نافورات وأسبلة ومحاريب ومقابر وجداريات ذات طابع هندسي بموزايكو الرخام الأحمر والأصفر والأسود والأبيض بألوانه المختلفة، ومنها الأحمر المعرَّق الذي استخرجوه من محاجر مصرية بين النيل والبحر الأحمر، والبعض الآخر من مخلفات مبانٍ قديمة، ومستورد من الخارج. وكانت تكوينات الموزايكو الرخامي الدقيقة تطعم أحيانًا بقطع صغير من الخزف المزجج الأزرق واللازوردي، وقطع من الصدف لإضفاء ثراء وتباين وتكامل.

الرخام والماء

وكان الرخام يستخدم أيضًا في صناعة السلسبيل حيث يتحمل كالنافورات والأزيار انسياب المياه، ويسهل تنظيفه كما يضفي إحساسًا بالبرودة مما يلطف الجو، فضلًا عن قيمته الجمالية.

وتوضح اللوحات أرقام (١٣٩ - ١٥٣) أمثلة ممتازة من روائع الموزايكو الرخامي الملون أُنتجت فيما بين القرن الخامس عشر الميلادي والقرن التاسع عشر الميلادي، وتعد أمثلة رائعة في الثراء والتنوع في توظيف القطع الرخامية

الهندسية الصغيرة في تكوينات مركبة ديناميكية ومتجددة، في حين يتعامل المصممون مع عناصر محددة للغاية وبسيطة في شكلها. أما اللوحة رقم (١٤٤) واللوحة رقم (٦٨) فتصوران الأسلوب العثماني في حفر الزخارف على لوح من الرخام الأبيض أو فاتح اللون وحشو الأجزاء المحفورة بعجائن ملونة بمادة لاصقة، وذلك يمكنهم من عمل توريقات أرابيسكية لينة ودقيقة يستحيل تنفيذها بطريقة الموزايكو التجمعي. وقد رأى «داقن» في هذا المنهج تدهورًا لجماليات الموزايكو الرخامي المملوكي، الذي واصل ازدهاره حتى في العصر العثماني المتأخر حيث برع الفنانون المصريون في العصر العثماني في نحت الرخام بزخارف نباتية ذات طابع بيزنطي متداخل مع الطراز الإسلامي، مع تطعيم المساحات المحفورة بمساحات أخرى لها ملمسها المموه الطبيعي الجميل، كما في اللوحة رقم (١٣٦) من القرن الثامن عشر الميلادي.

أشغال الحجر والجص

من العباسيين إلى المماليك

ابتكر العباسيون (٦٦١ - ٧٥٠م) أسلوبًا جديدًا في الحفر على الحجر منذ القرن الثاني عشر الميلادي اعتمد على تكوينات الفروع النباتية المتضافرة اللينة في وحدات تكرارية، كما صنعوا تيجان الأعمدة من الحجر، وصنعوا نوافذ مثقبة معقودة من الجص.

وفي العصر الطولوني (٨٦٨ - ٩٠٤ م) وبالرغم من محاولة «ابن طولون» الاستقلال عن بغداد، فإن تقاليد النحت في الحجر والنوافذ الجصية المفرغة استمرت ولكن بثراء وتنوع مدهش. كما أخذ الطولونيون عن سامراء صب الجص في قوالب، حيث أخذت الزخارف شطفًا مائلًا، إذ كانت تحفر على بلاطات من الطين ويصب عليها القالب. ومع ميل الفاطميين (٩٦٩ - ١١٧١م) للاقتراب من الشخصية المصرية في الفن، اتسع استخدام الحجر الجيري في نحت التكوينات النباتية المحورة والرموز الإنسانية والحيوانية، كما واصلوا تشكيل الجص في التجليدات والنوافذ. وأنشئت المساجد والأسوار والبوابات والأضرحة من الحجر مع زخرفة جدرانها بالحفر الهندسي والنباتي والكتابات، كما واصل المصريون في هذا العهد تقاليد نحت وصب النوافذ الجصية.

وقد واصل الأيوبيون (١١٧١ - ١٢٥٠م) والمماليك (١٢٥٠-١٥١٧م) المنهج الفاطمي في النحت على الحجر بالزخارف النباتية وفي عمل المقرنصات وفي استخدام شرائط متبادلة من ألوان الحجر المتباينة في زخرفة واجهات العمائر، وهو الأسلوب الذي سمي بالأبلق، كما شكلوا الصنجات المزينة فوق عقود البوابات والشرافات التكرارية أعالي الأسوار.

وقد شهد العصر المملوكي الزاهر تقدمًا واسعًا في الحلول المعمارية والزخرفية في تشييد الجدران والقباب الحجرية، وفي تكامل صيغة التعاون بين البنائين والمزخرفين في ضبط النسب وإحكام العلاقات الجمالية. وتعد قبة مدفن السلطان «قايتباي» وزخارف مدرسة السلطان «حسن» دررًا نادرة المثال في هذا الفن فصنعوا منه الكوابيل والمقرنصات واستفادوا من الألوان الطبيعية للحجارة التي كانوا يجلبونها من محاجر البساتين وأثر النبي، وجبل المقطم، والجبل الأحمر، ومنها الحجر الجيري والرملي والأحمر والأصفر والأبيض، وواصلوا طريقة البناء المسماة بالأبلق التي عرفها الفاطميون، وهي عبارة عن البناء بصفوف يتناوب فيها اللونان الأبيض والأحمر، أو الأحمر

والأصفر. وكان المماليك يلونون الزخارف الحجرية باللازوردي والذهبي وأنواع الطلاءات المعدنية. وصنعوا زخارف القباب بتنويعات من التضليعات والشرائط الزجزاجية والأشكال النجمية المضفورة مع الفروع النباتية.

الزخارف الجصية والشمسيات الملونة

كما عالج المماليك خامة الجص في الزخارف النباتية والهندسية والكتابات بالخطوط الكوفي والنسخي والثلث، سواء استخدموا الجص بالحفر المباشر عليه أو بالصب في قوالب وعالجوه بالتخريم والتطعيم بالزجاج الملون. ومن أجمل الزخارف الجصية المنسوبة لهذه الفترة الإفريز المكتوب بالخط الكوفي لآيات سورة الفتح بمسجد السلطان «حسن». وفي اللوحتين رقمي (١٥٥ و١٥٦) أمثلة رائعة على النوافذ المعقودة ذات الزخارف الهندسية المركبة والمتنوعة، تحيط بها أفاريز من الزخارف النباتية التكرارية والمضفورة، وهي مصنوعة من الجص. وفي اللوحات أرقام (٥٦ و٦١ و١٤٢) أمثلة ممتازة للنوافذ الجصية المثقبة على أشكال نباتية ومطعمة بقطع الزجاج الملون والتي اصطلح على تسميتها «شمسيات»، وهو الفن الذي ازدهر في العصر العثماني في مصر، وهي بمثابة تقليد متوارث منذ العصر الطولوني.

الخزف

شهد فن الخزف تقدماً وازدهاراً كبيراً في العصور الإسلامية، وأصبحت له مراكز متخصصة، كما بنيت الأفران والمحترقات بجوار المنشآت لتزويدها بمتطلباتها من المشغولات الخزفية، وأتقن الفنانون المسلمون تشكيل الأواني الرائعة والأباريق والسلاطين والصحون والشمعدانات والمباخر والزهريات والتماثيل الصغيرة والقلل، على أشكال غزيرة في تنوع مع احتفاظها بشخصية مشتركة.

الطلاء الزجاجي والبريق المعدني

كما تمكنوا من الطلاءات الزجاجية فوق الزخارف الملونة بالبطانات المكونة من الأكاسيد الملونة، والطلاءات التي ترسم فوق طبقة من الطلاء الزجاجي المطفإ أبيض اللون، تحت طبقة من الطلاءات الزجاجية الشفافة. واكتشف الفنانون في العصر الإسلامي تقنية الطلاءات الزجاجية ذات البريق المعدني، الذي سموه «الغضار» باستخدام طريقة الاختزال أثناء الحريق والتذهيب فوق الطلاءات الزجاجية، وصنعوا البلاطات الخزفية المنحوتة والمصبوبة في القوالب منذ العصر الفاطمي، والوحدات الهندسية والنباتية والتي كانوا يعشقونها في لوحات جدارية ملونة بالغة الرقة. واستخدمت القطع الخزفية في زخرفة القباب والمآذن في العصر المملوكي، وكذلك في زخرفة المحاريب والجدران.

ملتقى الخبرات الإبداعية

وعالجوا السطوح الخزفية بالنحت أو الحز أو التخريم أو الصب في قوالب أو التلوين، وكان الخزافون يتنقلون في البلاد الإسلامية ويمارسون أساليبهم التقليدية جنباً إلى جنب مع الفنانين المصريين.

وقد شهدت العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية ازدهارًا كبيرًا في هذه الفنون، وتوصلوا إلى ألوان الزهري والفيروزي والأخضر والأصفر والبني والأرجواني والطوبي والأسود، وكانت الفسطاط مركزًا للخزافين المبدعين.

التكسيات الباذخة

وفي العصر العثماني كان الخزف أكثر الفنون ازدهارًا؛ إذ أصبحت له مراكز مشمولة بالرعاية السلطانية، منها كوتاهية، وإزنك، وفيها تم إنتاج أجمل الأواني والبلاطات الخزفية الملونة ذات التصميمات الأرابيسكية مع تأثيرات تيمورية في القرن الخامس عشر. كما تظهر تأثيرات مملوكية واضحة في تصميم تلك البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء الزجاجي.

ومع حرص العثمانيين على إنشاء المساجد والقصور والأسبلة والمباني الأميرية بواسطة معماريين أتراك وعلى الطراز العثماني، ازداد الطلب على صناعة البلاطات الخزفية المزججة لتكسية الجدران الداخلية والخارجية والمحاريب. وزخرفت تلك البلاطات الملونة التكرارية بعناصر نباتية وزهرية متجددة التكوين، ذات إيقاعات حركية وعلاقات لونية تعكس روح البذخ والثراء الذي يميز الشخصية العثمانية، عن طريق استخدام تباينات الألوان الأزرق والأصفر والأسود والأخضر والأحمر، وألوان المرجان والعقيق والزيتوني والبنفسجي والعاجي واللازوردي .

ومن أمثلة ذلك التكوينات المتقابلة كما في اللوحة رقم (٧٠) والتكوينات التي تحتوي عقودًا وأقواسًا كما في اللوحات أرقام (٧٢ و ٧٦ و٨٦) وأفاريز كما في اللوحات أرقام (٧٦ و٧٩ و٩١) ولوحات تكوينية كما في اللوحة رقم (٩٠). وإجمالًا خصص «بريس دافن» اللوحات من رقم (٩١) وحتى اللوحة رقم (٩٦) لعرض أمثلة ثمينة ومتنوعة من تكوينات البلاطات من العصر العثماني منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر بمصر. وفي اللوحة رقم (٧٦) عقد مزوق بزخارف أرابيسكية جميلة، وفي منتصفه جامة تحتوي على عبارة (لا إله إلا الله حقًّا) على أرضية نباتية.

الحضور الباروكي المستتر

وبالرغم من أن الأمثلة العثمانية التي سجلها «بريس دافن» لا تحتوي في أغلبها على عناصر «باروكية» وأنها تعتمد بصفة كلية على التشكيلات الأرابيسكية للأوراق النباتية والزهور والورود، فإن الإحساس الحركي الحلزوني والجدائل النباتية ومحاولات تمثيل التفاف أوراق النبات والزهور بملامح منظورية تجسيمية عن طريق اللف والجدل والتراكم والتظليل فضلًا عن تباين الألوان وقوة التحولات في اتجاهات العناصر المرسومة يمثل تأثيرات «باروكية» من حيث الإيقاع والإحساس، وليس من حيث الموتيفات والعناصر الزخرفية ذاتها.

ويتبين في هذه اللوحات استخدام الورقة النخلية الملتفة ذات المساحة الكبيرة نسبيًّا كمحاور حركية للتصميم في تقابلها وتدابرها وتراكمها وتماسها لتحتوي عناصر مركزية أخرى كالزهرة الكبيرة المركبة، والوريدات والبراعم، والعروق النباتية ذات الامتدادات الحلزونية. وبمقارنة مسارات تلك الورقات النخلية في التصميمات يتضح ثراء التنوع والطلاقة والمرونة الإبداعية، كما يتبين براعة وحنكة المصمم في تحديد الوحدات التكرارية، ووضع جزئيات على محيط البلاطة الخزفية لتكمل كل منها الأخرى من الجهات الأربع عند التكرار، بحيث لا يتبين المشاهد حدود البلاطة، ولكن يتمتع بانسياب غير مقيد لانهائي من التوريقات المتشابكة والزهور المنشورة في إيقاع موسيقي شديد

الحيوية، ويوفر حالة من التأمل والدهشة والانتعاش للمشاهد. في الوقت الذي لا يجعله يقف عند تفاصيل بطولية ملفتة بشكل خصوصي، فبالرغم من ثراء المشهد الزخرفي وحركيته، فإن هناك تجانسًا وتواصلًا وقدرًا كبيرًا من التعادلية في بؤر الرؤية ومسارات العين على المسطحات الكبيرة، وهذه صفة أساسية من صفات فن الرقش العربية، إذ يتجنب المشابهة من المصادر الطبيعية التي حورها الفنان من ناحية، ويلغي مبدأ الشكل والأرضية من ناحية أخرى حيث يُعنى الفنان بالفراغات البينية لتصبح بدورها أشكالًا لها شخصيتها الجمالية تتبادل مع العناصر في حوار متفاعل. ويعتمد الفنان على متغيرات التضافر والاسترسال غير المنقطع، وتعدد المسارات وفقًا للتخطيطات الناظمة (الشبكيات) التي يبني عليها المصمم حركة العناصر واتجاهاتها، والتي تتيح للمشاهد إعادة رؤية نفس التصميم من زوايا متعددة، كل على حدة، أو يتمتع بالصيغة الكلية المركبة دفقة واحدة، كمن يستمع لإحدى آلات الأوركسترا في كل مرة، ثم يتمتع بحزمات الأنغام المجمعة والمتزامنة في مرة أخرى.

وفي اللوحتين رقمي (٦١) و (٦٢) نشاهد بعض الأواني الخزفية على الأرفف، وهي أوانٍ بسيطة جدًّا بالنسبة لروائع فن الإناء الإسلامي الذي لم يلتفت إليه «داڤن».

المشغولات الخشبية

تقدمت صناعة الحفر على الخشب في مصر في العهد الطولوني وازدهرت في العصرين الفاطمي والمملوكي، حيث ظهرت المحفورات الدقيقة المصورة بعناصر آدمية وحيوانية وطيور ونباتات كما في اللوحة رقم (١١٨) التي تمثل أفاريز جميلة مصورة من بيمارستان «قلاوون» من القرن الثاني عشر الميلادي وزخارف نباتية متشابكة بالغة الدقة على باب مقبرة السلطان «الغوري» من القرن السادس عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠٨).

وزخارف منبر مسجد «قوص الكبير» من القرن الثامن عشر الميلادي، والتي تمثل درة الصناعة الخشبية الزخرفية، وهي مصنوعة من الحشوات المجمعة في سدائب ذات حليات على شكل مساحات سداسية الأضلاع، يحتوي كل منها على تكوين زخرفي نباتي مختلف، وهو آية للتأمل والإعجاب في اللوحتين رقمي (١١٩ و١٢١).

ومن بدائع الحشوات المجمعة زخارف مبنى مسجد السلطان «قايتباي» من القرن الخامس عشر الميلادي بتقسيمات وأنماط التشبيكات الهندسية والأطباق النجمية المدهشة في التكوين وفي الصناعة في اللوحة رقم (١١٢)، والأبواب الخشبية المصفحة بالبرونز المشغول من القرن الثاني عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠٦)، وباب من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٠١)، وباب آخر من القرن الثامن عشر الميلادي في اللوحة رقم (٩٥). كما تتضمن المشغولات الخشبية في الكتاب مجموعة رائعة من المشربيات، والنوافذ المخرمة، والتشبيكات النجمية المجمعة من السدائب بدون الحشوات وتكوينات المفروكة المفرغة، والشرافات التكرارية في اللوحات أرقام (٦٣ و٦٤ و٦٦ و١٩٦).

ومجموعة أخرى مميزة من الأسقف الخشبية البارزة والملونة والمطعمة في تشكيلات هندسية ونباتية متداخلة من القرن السابع عشر الميلادي في مسجد «البرديني» في اللوحات من رقم (١٣٠ إلى ١٣٣)، وفي بيت «الشلبي» في اللوحتين رقمي (١٢٨ و١٢٩) وأسقف أخرى في اللوحتين رقمي (١٢٦ و١٢٧).

ولوحة تحتوي على زخارف خشبية ملونة بتشبيكات هندسية متنوعة وأفاريز في اللوحة رقم (١٠٧)، وتفاصيل من

الزخارف الأرابيسكية الملونة ترجع إلى نهايات القرن الخامس عشر من مسجد السلطان «قايتباي» في اللوحة رقم (١٠٠).

أشغال المعادن

صنع الفنانون في العصر الإسلامي أعمالًا ممتازة من أشغال المعادن، منها البرونز المسبوك على شكل أباريق ومباخر وأوان وطسوت للمياه وصوان وثريات وشمعدانات في اللوحتين رقمي (٣٥ و٣٩)، وتماثيل حيوانات وطيور. وزخرفت تلك المشغولات بحليات نباتية وهندسية وحيوانية وآدمية، وطعم البعض بالميناء، وكفت البعض الآخر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر. وازدهرت هذه الصناعة اعتبارًا من العصر الأيوبي، واتسع نطاقها وارتقت صناعتها في العصر المملوكي لتكسية الأبواب والنوافذ وصناعة مقالم الكُتّاب في اللوحة رقم (٣١)، والدروع والأسلحة المزخرفة والمصنوعة من الصلب في اللوحة رقم (٤٦)، كما عرفوا صناعة الدق والحفر والترميل والتلوين بالميناء.

أشغال الزجاج

ارتقت صناعة الزجاج والبلور الصخري المحفور في مصر منذ العصر الفاطمي، والأواني المنفوخة منذ العصر الأيوبي حيث صُنعت كؤوس وقماقم وصحون وأباريق ومشكاوات مُوِّهت بالذهب وبالغضار. وقد شهدت القرون من الثاني عشر إلى الخامس عشر أفضل أنواع الزجاج برعاية من الخلفاء الفاطميين والسلاطين المماليك. وفي اللوحة رقم (٥٥) نموذج لإناء زجاجي ملون بالميناء والذهب من منزل السلطان «برقوق». وفي اللوحة التي تليها نموذج سبقت الإشارة إليه من أشغال الجص المعشق بالزجاج.

المنسوجات

عرفت مصر صناعة النسيج منذ عصورها المبكرة وذاعت صناعته في العصر القبطي حيث نسيج القباطي المرسم بالخيوط الصوفية، وفي العصر الإسلامي أقيمت دور الطراز لإنتاج المنسوجات الفاخرة، وقد شجع الخلفاء الفاطميون هذه الصناعة وأشرفوا عليها بأنفسهم. وفي مدينة «تنيس» نسجت الأقمشة المقصبة والملونة (البقلمون والبروكار)، كما عرفوا طباعة الأقمشة بالقوالب الخشبية.

وفي العصر الأيوبي اتسع نطاق النسيج بخيوط الحرير وزخرفته. وفي اللوحات أرقام (٥٠ و٥٢ و٥٤) قطع منسوجة ذات طرز متنوعة مرسمة بتراكيب نسيجية مختلفة جمعها «داڤن» من متاحف أوروبية.

السجاد

عرفت مصر السجاد منذ القرن الثامن، ولكن إيران قد حظيت بالمكانة المتقدمة في صناعة السجاد في العالم الإسلامي منذ القرن السادس عشر الميلادي، وتنوعت أصناف السجاد وفقًا للمراكز التي تنتجها كأصفهان وقاشان وتبريز وشيراز وهمدان.

وقد أورد «داڤن» عددًا محدودًا من السجاد من نوع الأوشاك والمخملي وسجاد الحائط في اللوحات أرقام (٤٧ و٤٨ و٥١).

الانفتاح على الثقافات

شهدت الفنون الإسلامية بصفة عامة حالة إيجابية من التلاقح الثقافي والأسلوبي، ترجع إلى أن الحضارة الإسلامية قد انفتحت على القيم الثقافية والإبداعية والمهارات الحرفية المتبلورة في الأقطار التي دخلت في الإمبراطورية الإسلامية. كما حرصت على ترجمة الآثار الفكرية والعلمية والفلسفية للأمم المجاورة كالإغريق والهند والصين، وأعملوا فيها التأمل والمراجعة وطوروها، كما طوعوا كافة المعطيات المشار إليها لمتطلبات الفكر والعقيدة الجديدة.

وقد أدى هذا الانفتاح الفكري إلى إطلاق حرية المبدعين والمفكرين وأرباب الحرف في التنقل من قطر إلى آخر وفق ما يراه كل منهم من فرص الدعاية والتقدير، أو هرباً من أخطار الحروب والغزوات المغولية والصليبية، إلى الأماكن الأكثر أماناً ومتعةً.

كما أن الرعاة المسلمين رحبوا بأرباب الصناعات من غير المسلمين في أقطارهم أو في العالم الإسلامي، بل والوافدين من أقطار مجاورة ممن يتمتعون بالمهارة والخبرة الرفيعة واستعانوا بهم في مشاريعهم المعمارية والزخرفية.

وكان السلاطين المسلمون يقومون على رعاية الفنانين والعلماء والفلاسفة لأنهم كانوا يتمتعون بالعمق واتساع الأفق وارتفاع ملكة التذوق والوعي، كما كانوا يعتبرون أن في ذلك تعبيراً عن مكانتهم وانعكاساً لحالة الازدهار التي تمتعت بها البلاد تحت حكمهم.

فنون الكتاب

ومن بين الفنون التي حظيت برعاية متميزة في العصور الإسلامية الزاهرة فنون الكتابة والزخرفة والتذهيب والتجليد الفاخر التي وصلت إلى ذروتها في عصر المماليك، حيث كتبت المصاحف على الورق الثمين وزخرفت وذهبت، وكذلك المخطوطات القيمة برعاية مباشرة من السلاطين ليزودوا بها مساجدهم ومدارسهم ومكتباتهم وأضرحتهم.

أبدع الفنانون في العصر المملوكي زخرفة المصاحف والمخطوطات المزخرفة والمذهبة وضمنوها خلاصة خبراتهم في التشكيلات الهندسية المنبثقة عن الأشكال النجمية وإشعاعاتها الممتدة فيما حولها مؤلفة أشكالًا متوالدة تكرارية على محور دائري، وبداخل تلك الأشكال نقشوا زخارف نباتية حلزونية عذبة.

أولى الفنانون الصفحتين الافتتاحيتين والصفحة الأخيرة من المصحف اهتماماً مكثفاً في الزخرفة والتذهيب والكتابات الكوفية الهندسية والمورقة، حيث كان الخطاط أحياناً هو ذاته المزخرِف والمذهِّب ليضمن تجانس المساحات والعناصر. وفي أحيان أخرى كان فنانون مختلفون يشاركون في إبداع المصحف في توافق تعاوني مدهش؛ إذ كان المذهِّب يغشي عناوين الصور وبعض خطوط الإطارات ووريدات في نهايات الآيات والزخارف الهامشية متعاوناً مع الخطاط الذي كان ينسخ المتن والعناوين، وكان المتن يكتب بالخط المحقق بحروفه المتصلة.

ثراء إبداعي متجدِّد

وقد فتنت تلك المصاحف الرائعة والمخطوطات المصورة «بريس داڤن» فكرَّس لها جانبًا كبيرًا من اهتمامه، ونسخ هو ومعاونوه عددًا من أروع الصفحات المزوقة والمذهبة من فواتح ونهايات المصاحف التي تعكس الثراء الإبداعي والتجدد الابتكاري في صياغة الصفحة، والبهاء الزخرفي الذي يجمع بين البذخ والفخامة وبين الوقار والتوازن والتوحد. من هذا الصفحات ما نقل عن مصحف مسجد «قيسون» من القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (٢٠) بتصميماته التي تقوم على أشكال الأطباق النجمية الهندسية الملونة والمطعمة بالزخارف النباتية، وتقليد فصوص الأحجار الكريمة، والكتابات الكوفية داخل إطار من التشبيكات الأرابيسكية المفرغة على أرضية توحي بشكل البوابات الخشبية المصفحة بالبرونز، كناية عن أن فاتحة الكتاب هي البوابة الحامية للمصحف الشريف، وصفحة من مصحف مسجد السلطان برقوق من نهاية القرن الرابع عشر الميلادي في اللوحة رقم (١٩)، تتضمن تصميمًا نادرًا في نوعه من حيث منهج تقسيم الصفحة بدوائر متداخلة وأقواس نصف دائرية كالضفائر، وقد زينت المساحات المترتبة على هذا التضافر بنوعين من الزخارف النباتية والزهرية كحشوات لينة ذات أساس هندسي وزِّع بالتبادل لفصل مساحات معينة عن باقي المساحات لتحقيق حوار بصري يتبادل فيه الشكل والأرضية موقعهما في التجلي أمام العين، ثم أحيطت تلك المساحة الزخرفية الرائعة بتتابعات من الإطارات يقود كل منها إلى الآخر حتى تنتهي بالإطار الأخير الذي يحيط بالصفحة، المشغول بزخارف نباتية أرابيسكية تكرارية متعددة الألوان.

وصفحة أخرى من القرآن الكريم منسوبة إلى القرن السادس عشر الميلادي ذات تصميم مملوكي الطراز يعتمد على التشكيلات النجمية المتوالدة، زوقت بزخارف نباتية تكرارية متقابلة وفقت لشكل المساحات النوعية في التكون، ثم إطارات نباتية وهندسية ومساحات مستطيلة يتوسطها جامات مستطيلة، عليها كتابات نسخية بيضاء فوق أرضية مذهبة زينت بتفريعات نباتية.

كما تضمن كتاب «بريس داڤن» في اللوحة رقم (١٢) صفحة افتتاحية للمصحف الشريف يرجع إلى القرن السابع عشر الميلادي، تمثل نموذجًا آخر من التجديد الإبداعي في تصميم الصفحات الأولى للمصاحف الشريفة؛ إذ تعتمد على الخطوط القوسية التي تشكل ضفيرة من الدوائر والنجوم والأربطة في إيقاع تكراري بديع، تتبادل في أرضياته ألوانًا حمراء وزرقاء وخضراء تحددها الخطوط الحمراء والذهبية التي تشكل الإيقاع الخطي الأساسي الذي يقسم قلب التصميم ومن تحتها شبكة أخرى أدق من الخطوط الذهبية المتضافرة تمثل مستوى أعمق رمزيًّا، وأعلى وأسفل هذا التكوين النابض بالحركة الموحي بالأعماق مستطيلان زُخرِفا بالزخارف النباتية المذهبة فوق أرضية حمراء وعليها كتابات كوفية. كما تضمنت اللوحة تفصيليتين من صفحة من ذات المصحف بها زخارف نباتية مذهبة داخل جامات زخرفية متنوعة وبداخلها كتابات نسخية وكوفية.

وتصور اللوحة رقم (١٠) نموذجًا مبتكرًا آخر لصفحة مصحف كريم يعتمد تصميمها على التوليف بين الزخارف الهندسية المركبة، والحشوات النباتية المتوافقة مع نظامها الهندسي وقد طوعت لمساحات التقسيم الهندسي ومن حولها بمرونة وحنكة مع كتابات نسخية، ويتضح في اللوحة الأشكال الزهرية التي تخرج من محيط التكوين على هامش الصفحة الأيسر. كما يتضح حساسية الفنان في اختيار مجموعة كبيرة من الألوان في توافق متوازن يحفظ للصفحة جلالها و وقارها.

المصاحف المغربية والتنويعات على اللحن الواحد

وفي اللوحة رقم (٨) يقدم «پريس داڤن» نسخة عن صفحتي المفتتح لمصحف السلطان «محمد الثالث» سلطان المغرب، تتضح فيه الطبيعة الخاصة بالتصميمات المغربية في تقسيم الصفحة إلى مساحات ذات مزاج خاص، واستخدام الإطارات الدقيقة في مقابل الإطارات شديدة الاتساع غزيرة الزخارف قوية التلوين، فضلًا عن الكتابات المغربية المميزة بامتداداتها وليونتها مع كتابات كوفية مضفرة، والتشكيلات الملونة بالأحمر والأخضر والعلامات المذهبة التي تحدد نهايات الجمل.

ويقدم «پريس داڤن» في اللوحة رقم (٤) صفحتي المفتتح في مصاحف السلطان المغربي «محمد الثالث» من القرن الثامن عشر الميلادي ليبين منهج المغاربة في تصميم وزخرفة وتذهيب المصاحف الفاخرة التي تتميز بالثراء في الزخارف الهندسية النجمية التي تعتمد على الخطوط المستقيمة، أو الخطوط المقوسة متضافرة في أربطة مبتكرة، والبذخ اللوني والتنوع الشديد في الزخارف النباتية وفي النغمات اللونية مع توحُّد الشكل الخارجي للكتلة الزخرفية للصفحات المتقابلة التي تحتوي كل منها على ما يشبه واجهة المسجد ذي القبة والمنارتين المتقابلتين، وعلى الضلع الخارجي لكل صفحة نصف دائرة زخرفية ملتحمة بالكتلة الرئيسية للتصميم.

واللوحة رقم (٤) تمكن القارئ من التعرف على أسرار التكوين وفيض الثراء الزخرفي والجلال اللوني، كما تساعد على تبيين منهج الفنانين المغاربة في تبديل المجموعات اللونية للتصميم المطابق لكلتا الصفحتين فتكتسب كل منها شخصية متميزة عن الأخرى. وفي اللوحة رقم (٣) يقدم الكتاب تفاصيل زخرفية تبين الخصوصية التي تميز الفن الإسلامي بصفة عامة، والتي تعتمد على تنويعات اللحن الواحد، ففي كل لوحة مساحات خارجية متطابقة في المساحة والشكل والتقسيمات الرئيسية للتكوين، ولكن العناصر الزخرفية تبرز في تجليات إيقاعية ونوعيات من العناصر والمعالجات بالغة التنوع والاختلاف.

مصحف السلطان الغوري

وفي اللوحات أرقام (١٤ و١٥ و١٦) يستعرض «پريس داڤن» ستة وأربعين تفصيلًا زخرفيًّا مستخلصًا من مصحف ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، يتضح منها التجليات الإبداعية لمزوقي المصاحف تليق بمكانتها السامية والتي أصبح نسخها وزخرفتها وتذهيبها عملًا شريفًا، فكانت بمثابة ميدان ليتبارى أساطين هذه الفنون في تجليات التجديد والإبداع، وإظهار التمكن والأناقة والوقار، حيث كانوا يمارسون عملهم في جو روحاني، فجاءت زخارف الصفحات كتسبيح الخاشع، وتعبيرًا عن تصور الفنان المسلم لجنات الخلد السرمدية. وتعكس هذه الصفحات المدى الهائل من التنوع في العناصر والتراكيب الزخرفية ومناهج التلوين والتظليل والتعبير عن العمق في بعض الحالات، كما تعكس ما توصل إليه الفنان الإسلامي من صهر الطرز الفنية المتنوعة للحضارات السابقة على الإسلام في هيئة موحدة للشخصية غنية المصادر. إن هذه الصفحات ميدان للتأمل والمقارنة، ويمكن للقارئ النظر إلى تفاصيلها بعدسة مكبِّرة، وإعمال المقارنات بين المساحات المتشابهة كالدوائر والأشرطة على سبيل المثال ليكتشف التنوع وخصوبة الخيال في معالجة التشكيل الزخرفي والجمالي واللوني لكل مساحة دائرية أو شريط زخرفي في الصفحة.

لم يقتصر اهتمام «بريس داڤن» على تسجيل إبداع الفنانين المسلمين في زخرفة وتذهيب وكتابة المصاحف الشريفة، بل اتسع اهتمامه ليشمل مجالين آخرين من مجالات الإبداع في فن الكتاب المخطوط: المجال الأول يتعلق

بفن تجليد الكتب، ويتعلق المجال الثاني برسوم المنمنمات التوضيحية في المخطوطات الإسلامية.

تجليد الكتب

في هذا المجال يحتوي الكتاب على تصميمين مختلفين لأغلفة مصاحف يتميز كل منهما عن الآخر في التكوين والتلوين والعناصر الزخرفية وفي تقنية التنفيذ، فى حين يعكسان معًا سمات مشتركة ومشابهة لتصميمات للسجاد المصورة في اللوحتين رقمي (٤٨ و ٥١) وتصميم باب المسجد المزخرف بالنحاس المفرغ الذي تصور اللوحة رقم (٩٥) جزءًا منه، والزخارف النباتية من مقبرة السلطان «قنصوه الغوري» من القرن السادس عشر الميلادي في اللوحة رقم (٢٧). ويتضح في الغلاف الأيسر استخدام أسلوب «التمحيط» الذي يعتمد على الضغط على الجلد بأدوات من العاج والمعدن للتحكم في بروز العناصر الزخرفية النباتية وعمق الأرضية وتذهيب المساحة كلها مع ترك إطارات للتحديد بلون الجلد الأصلي المائل إلى الحمرة. أما الغلاف الأيمن فقد ترك أغلبه بلون الجلد، على حين لونت المبخرة التي في مركزه بمساحات لونية من درجات الأخضر والأزرق والأحمر، ثم ختمت عليه الزخارف النباتية وخطوط التحديد باللون الذهبي.

التفريغ والتجميع

وفي اللوحتين رقمي (٢٥ و٢٦) يعرض «بريس داڤن» طريقة أخرى لنوعية من أغلفة الكتب ذات تأثير تقني تيموري تعتمد على درجة مذهلة من الدقة، يشبهها بتصميمات السجاجيد الدقيقة، حيث يقوم الفنان بوضع ست أوراق بألوان مختلفة، ويقطع الأشكال المفرغة من التصميم بحد قاطع ليحتفظ بالتشبيكات النباتية المتناهية في دقتها، والتي يصل عرضها في بعض المناطق إلى ربع المليمتر أو أقل، ثم تلصق كل واحدة من تلك المفرغات الدقيقة على ورق متعدد الألوان للحصول على تصميمات متنوعة من نفس التصميم المفرغ.

لعل هذا الشرح لتقنية التنفيذ يثير خيال القارئ ليتصور شكل الحد القاطع الدقيق، ونوع العدسات المكبرة التي كان الفنان يستخدمها للتحقق والتحكم في التفاصيل، ومدى الصبر والحذر الذي بذله الفنان لتحقيق هذا العمل ونوع اللصق الذي يحافظ على الألوان من التجعد أو التلوث. وبالرغم من الدقة البادية في تفاصيل اللوحة رقم (٢٦)، فإن «بريس داڤن» قد أشار إليها كمثال على تدهور هذه الصناعة في القرن الثامن عشر.

المنمنمات المصورة في الكتب

اختار «بريس داڤن» نسخة «شيفر» من مخطوطة مقامات «الحريري» الموجودة في باريس، والتي رسمها الفنان العراقي «يحيى بن محمود الواسطي» عام ١٢٣٦م، كمثال لفنون الكتب المخطوطة التي تحتوي رسومًا توضيحية (منمنمات) وخصص لها أربع لوحات في كتابه تضم خمس صفحات من المخطوطة التي ألفها «محمد أبو القاسم الحريري» ١٠٥٤ - ١١٢٢م في مدينة البصرة، مكونة من خمسين قصة ذات طبيعة أخلاقية وعظية تمثل نوادر شخصية «أبي زيد السروجي»، والتي تقمص المؤلف «الحريري» شخصية الراوي فيها متخذًا اسم «الحارث بن همام». وفي اللوحة رقم (٢٤) صور «بريس داڤن» صفحة المفتتح للمخطوطة والتي تختلف كثيرًا عن الأسلوب الفني لـ «الواسطي» - راسم اللوحات - حيث العناصر وطريقة رسمها مما يجعلنا نفترض كونها مضافة إلى المخطوطة في

وقت لاحق، أو أنها تنتمي إلى مخطوط آخر كما يتضح من شرح اللوحة. أما الصفحات الأربعة من المخطوطة فتدل على ملامح المدرسة العربية العراقية في فن التصوير التي كان «الواسطي» أبرز نجومها، وتنطوي على مؤثرات فارسية وصينية وبيزنطية وهندية، وتتسم بالواقعية والرمزية في تصوير الأشخاص والخلفيات النباتية والمعمارية. كما تتميز تلك الرسوم بالطابع المسرحي في تصوير الحركات والملامح والملابس، والتعبير عن ملامح الوجوه في الإنسان والحيوان والإشارات الحركية للأيدي، بيد أن رسم «داڤن» لتلك اللوحات لم ينجح في تسجيل الحيوية والفطرة التعبيرية الكامنة في الأصول البغدادية (راجع الشرح المصاحب للوحات أرقام ٢١ و٢٢ و٢٣ و٢٤).

٢٠٠٨/٦/١٠ الدكتور مصطفى الرزاز



ARABIC ART

Prologue

The Documentation of Monuments that No Longer Exist

This book contains a group of excellently and accurately executed drawings. They are intended to be an essential references tool for those studying the architectural and decorative heritage of Egypt during the Islamic ages. These drawings are the only remaining Egyptian evidence of many of the Islamic monuments shown in this book. Most of the monuments were neglected as a result of the fascination with Western approaches to, and appreciation of, art, that started with the European - orientated aspirations of Mohamed Ali. Many of the monuments suffered from a lack of care, and others were affected by the earthquake in 1856, during which many collapsed. Many of the monuments were also exported to various states around the globe. Due to all these factors the museums of Egypt include few of the monuments illustrated in this book, save for the main monuments in mosques and great sabils which too have suffered from different types of deterioration and collapse.

This history reveals the extreme importance of the drawings in this book. These drawings were produced by the French Orientalist Prisse d'Avennes (1808 - 1879) whose first visit to Egypt coincided with the start of Ibrahim Pasha's rule.

It shows how the introduction on the one hand discusses the Occident's obsession with Egypt, and on the other it has the Egyptians looking at the West as a symbol of development, and as a way out of the state of deterioration that they had endured under Ottoman rule. This discussion is followed by an introduction to the life of Prisse d'Avennes with a focus on the period of his stay in Egypt and his many travels to Cairo and Luxor, but also his many other expeditions to other areas such as Nubia. The introduction speaks of the many roles that he took on during this period. The reader is exposed to his incredible abilities in terms of absorbing language, drawing, geometry, topography and archaeology. His tendency to excavate and smuggle to France archaeological monuments which now make up the main part of the Egyptian wing in the Louvre museum is also described.

The introduction compares the beautiful Eastern perspective in all its variety with the Western perspective as a system that changed things. The appearance of Islam is discussed, as is the emergence of assemblage and collage in the decorative, geometric and architectural arts Arabic calligraphy and tiny painted details. The effect of mathematics, geometry and astronomy on the development of these unique arts and the formulation of its characteristic rhythmic language - the wooden mashrabiya, the marble, stone and plaster, the ceramics, the wood and metal works, the glass, and the textiles and the carpets, books, manuscripts and the holy Korans and their binding and the tiny details are all beautifully rendered in this exquisite book.

Introduction

Interest in Egypt, and Egypt Looking West

France, and indeed the whole of Europe was fascinated by Napoleon's campaign in Egypt in 1798. The campaign was heralded as scientific and artistic endeavors of great magnitude. Western eyes were opened to the wonder of the East, and Europe's obsession with Egyptian civilization began.

Bonaparte's arrival also demonstrated to Egyptians that across the vast Mediterranean Sea comparable and even more advanced societies existed, societies that were highly developed in crafts, techniques and art. When they compared their society to that of the French, they realized that they had been victim to backwardness and deterioration. In response, the chosen leader of the Egyptians Mohamed Ali began ambitious developmental projects, with the assistance of French experts. After Napoleon's military campaign, the foreign experts who decided to stay in Egypt were joined by many others who came as part of the new obsession with the Egyptian civilization. Many French experts in related fields arrived in Egypt, taking advantage of their experience and ambition, to participate in various developmental projects. Their tasks were to train qualified Egyptians to help realize the projects, and to oversee the scholars that were sent to France. These experts included the architect Pascal Coste, Jules Bourgoin and the author of this book Prisse d'Avennes.

Three Authors: Different Perspectives of Study

Allegedly the French had conquered Egypt for the purposes of general development, whether it was a development in architecture, academics or simply the initiation of projects. It would seem that the people actually involved in the conquest, however, had their own agendas: their hearts were set on the documentation of the fascinating Egyptian monuments that they had begun to encounter. Many artists began painting and drawing what they saw, hoping to produce books full of ambitious levels of detail, and to support the historians analysis and studies. After staying in Egypt for ten years (1917 - 1927) Pascal Coste published a large book in serial form between 1837 and 1839 which bore the title "The Islamic Architecture and Monuments of Cairo". Coste's drawings and paintings were unique in terms of their accuracy, and therefore the honesty of his documentation. In 1837, the architect Joel Bourgoin published a book containing sophisticated analyses of geometric design and systems of patterns. Forty years later, in 1877, Prisse d'Avennes published a large book, of several volumes, titled "Arabic Art: From the Perspective of Ancient Egyptian Antiquities from the 7th Century to the end of the 18th Century. That work, full of his dedication to designs and patterns, is what has now come to be represented in this book.

Prisse d'Avennes (1807 - 1879)

The creator of this book, Theodore Emile Prisse d'Avennes, was a French engineer and architect with many interests and talents; he gained a lot of experience through his temporary employment with the military and an array of other professions.

Prisse d'Avennes was a talented artist, researcher, writer, linguist and engineer. He managed to develop rare relationships with people, through which he was able to learn Arabic and live amongst them in friendship and harmony. His character was unique in its perfectionism, perseverance and insatiable curiosity; those traits were directly reflected in his professional work and his documentation of the monuments. Although he was born in France and was of French nationality, he was originally of noble British descent. Prisse d'Avennes was born on the 27th of January 1807. His father was a forest inspector and after his father's death in 1814, d'Avennes was left in the care of a priest. During the period between 1822 and 1825 his family encouraged him to undertake the study of law, however his talents were of an artistic nature. He went to art school in Chalons Sue-Marne to learn drawing and architectural engineering, and gained valuable experience which he was able to use in his future work.

Prisse d'Avennes in Egypt

Prisse d'Avennes first arrived in Egypt in 1829. Spread out over two separate occasions, he was to spend a total of 17 years in Egypt. At nineteen years of age he traveled to Greece, to participate in the war of independence against the Ottoman Empire. Later, he found work as an assistant to the English Representatives in India. He proceeded to visit Palestine and soon arrived in Egypt where he encountered the plethora of both Ancient Egyptian and Islamic monuments in existence there.

Whilst in Egypt he came into the services of Ibrahim Pasha. He began working at various jobs that reflected his engineering and architectural skills, and taught topography and defense in the military schools in Cairo and Dumyat. D'Avennes also assisted with the general schooling of the King's children. Soon he began to wear the *galabeya* and learned Arabic; he later announced his conversion to the Muslim faith and changed his name to "Idris Efendi." These developments in his life enabled him to mingle amongst Egyptians with a new sense of freedom.

Whilst working for the King, d'Avennes tried to explore as much of Egypt as he could. He visited Ancient Egyptian sites and documented his visits by writing about the ancient cities and making drawings of them modern villages. In 1836, Prisse d'Avennes had a falling out with a military commander. He took the opportunity to resign and channel his energies into the discovery and documentation of Ancient Egyptian monuments. He resided in Luxor for seven years, during which he visited Nubia, Upper Egypt, Syria, Palestine, Iran, Turkey, Mecca and Medina.

The Beginning of the Egyptian Collection in the Louvre Museum

The linguistic abilities of d'Avennes were amazing. He quickly gained fluency in Arabic and became conversational in Turkish, Amheriya, Greek, Coptic, Latin, English, Italian, Spanish, and of course French. He also managed to study hieroglyphics. In 1843, he began living in one of the back rooms in the Temple of Karnak. From there, he proceeded to make drawings and take rubbings from all the patterned reliefs

on the walls of the temple, all of which were made on huge pieces of paper. Although d'Avennes called for the preservation of such great monuments and warned against neglect, he simultaneously supervised the transport of many Ancient Egyptian monuments out of country. He transported objects such as heads of statues amongst other significant pieces of history. In 1843, he was involved in sending twenty seven boxes full of antiquities to France, which later formed the contents of the King's Chamber in the Louvre Museum. During the cool nights, he would supervise the excavations, devoting the hours of the day to the documentation and drawing of the monuments in Upper Egypt, Nubia and the Eastern Desert. In 1844 he returned to Europe to publish the results of his study and research, into which he had poured his exclusive energy, working with continual perseverance and little assistance. Still unsatisfied with his efforts, d'Avennes returned to Egypt in 1858 to continue his exploration and recording of the Ancient Egyptian and Islamic legacy, and to continue his trade of antiquities with France. He spent the first year studying and drawing Islamic monuments in Cairo, after which he spent eighteen months correcting, modifying and refining his previous studies. This time, however, he befriended a photographer, A. Jarrot, and a Dutch artist, Willem de Famars Tastas, to assist him with the completion and perfection of his projects, and preparing them for publication. He also managed to get financial support from the French Ministry of Education.

The Creation of this Book

After his second visit d'Avennes published the book "Arabic Art," considered one of the best descriptive works on the subject. It was one of the first works to include such fine details and precision, helping reveal the beauty of the Arabic arts in Egypt. For Orientalists, researchers, designers and artists the book was an excellent resource - not only did it reveal the beauty of the art, it also revealed the Arabic artists' secrets, methods and rules. Over time, the book continued to gain importance, as previous efforts of documentation simply paled in comparison, and slowly but surely many of the documented monuments began to crumble.

D'Avennes and his Orientalist colleagues were careful to catalogue the monuments that were considered gems of architecture and of the decorative arts. All this cataloguing was done very accurately and according to Oriental fine tastes and imagination .D'Avennes' paintings and drawings captured history with a high level of precision and detail with the goal of documenting a civilization, that had prevailed for more than one thousand years and had been in constant renewal. D'Avennes realized that many of the antiquities that he recorded on his first expedition were already almost totally destroyed as a result of an earthquake. He felt that it might be his last chance to document what he could of the monuments. The Dutch artist and photographer who collaborated with d'Avennes worked long, hard days. They would take advantage of the little shade that the monuments provided and draw and photograph the decoration, designs and patterns. At the end of the day, they would be put under the scrutiny and heavy criticism of d'Avennes. In 1860, the photographer Jarrot returned to France after a severe nervous breakdown due the stress of work, and five months later he was joined by d'Avennes and Tastas. They too, felt the consequences of the depression that affected all the workshops, arts and crafts in Egypt, as a result of the initiation of Mohamed Ali's development projects. In these, Mohamed Ali chose to follow the Occidental example rather than the old Eastern traditions, and hired foreign contractors to start the royal projects.

The Orientalist's Purpose in Egypt

The artists that joined Bonaparte's academic campaign were hoping to support both France's military efforts to expand her empire, and also to develop the Kingdom of the Orient. They had realized that an essential aspect of controlling a state is gaining an understanding of the country's capabilities, its culture, material resources and social anthropology.

Due to the Orientalists who had gathered in Egypt after the French campaign, of which Prisse d'Avennes was one, Egypt became full of ambitious projects with the aim of developing the nation. Egypt invited foreigners as experts, contractors, consultants, builders and architects and gave them all handsome bonuses, while providing for them in terms of both comfort and safety. They were highly regarded and labeled as "international experts", a status which soon migrated across the borders and became recognized in their respective countries. European traders and museums were overwhelmed by the demand for Egyptian antiquities. Engineering and design workshops in Europe rushed publishers to produce volumes of all the documents that would allow them to understand Islamic style, in hopes of being selected to initiate royal projects, such as mosques and buildings based on the popular Islamic style. Without the books, they were unable to access the secrets of Islamic art, and they realized it would be almost impossible for them to go into this field without what was then a required understanding. Prisse d'Avennes was able to give life and sense of poeticism to his drawings of the Islamic monuments in Egypt, which set his work apart from his competition and other peers Orientalist, such as Pascal and Bourgoin, who had limited their focus to specific subjects and were thus unable to achieve such an expansive overview as Prisse d'Avennes.

The Results of the Expedition

When d'Avennes returned to Paris in 1860, he had in his possession many excellent grand drawings, hundreds of meters of wall rubbings, hundreds of photographs, and many drawings on which he had taken notes and for which he had made captions. He also brought twenty-nine ancient Egyptian mummies with him, all labeled with their names and the dates of their reigns, which were added to the collection at the Louvre.

D'Avennes worked hard with printmakers to make several editions of stone lithographs, and other drawings printed from etchings, to guarantee consistency in the drawing and color quality.

His book was published in 1877, and rapidly gained popularity within Orientalist and architecture circles. Considered a reliable visual record in documenting selected examples from the legacy of Islamic art in Egypt, it slowly became more than simply a visual reference. However, at the time of Prisse d'Avennes, knowledge of Arabic in Europe was limited, and varied. D'Avennes Arabic was not complete, neither was his colleagues and so some of the details of the art were copied down by them incorrectly. Some of the calligraphy, approached like drawings, was incorrect, sometimes the "reh" letter was confused with the "waw," letter because they looked similar and were difficult to distinguish in calligraphy, but this mistake obviously changed the word. Some of the decorations were out of place, motifs were confused with calligraphy, or sometimes letters disappeared from the words, as in the drawings in figures 10 and 11, and figure 12 which have lost the professionalism and balance of the Arabic letters. This would not have happened had a trained calligrapher made the drawing. D'Avennes'

haste and the publishers' pressure provoked such avoidable mistakes. The high demand for such books and images by architects and designers and the subsequent pressure by publishers on their artists, led to a diminishing of the analytical and historical accuracy and quality in these texts.

Types of Art and Craft in the Book

Nevertheless, the book contains fantastic renditions of artwork made in Egypt from stone, plaster, wood, marble, ceramics, metals, glass, in addition to textiles such as rugs, carpets and fantastic examples of pages from manuscripts and their respective covers, ranging from what is considered to be the Ayubid reign up to the end of Ottoman Empire. The book also includes examples of work that d'Avennes copied from European museums, other artwork from the Mongol empire, Iraq, Morocco and Andalusia, through which he escaped the limits imposed by the book publishers that they had only to be Egyptian examples. Apart from the fact that these alternative pieces are excellent renditions of artwork, they help to generate a comparison between Egyptian Islamic styles and others, and help give the reader an idea of what influences nourished the Egyptian Islamic style throughout the ages. They also demonstrate that the Eastern Islamic and Moroccan styles are particular and unique.

The View of Ottoman Hertiage

Although d'Avennes clearly had a prejudice against Ottoman art because of the war he participated in against the Ottomans in Greece during his early teens, nonetheless in many instances the book actually favors examples of fantastically decorated porcelain tiles, ceilings made of colored wood, and Ottoman halls of magnificence. However his captions and notes convey his feelings, in many of them he indicates that these are the signs of the disintegration that affected Islamic art in Egypt.

Different Perspectives of Vision

The Western Perspective of Art

There is a particular manner of appreciating arts in the Islamic world that differs greatly from the usual methods and techniques of the Western arts- classical, and modern, up to the beginning of the 19th Century, and some of the prevailing modern trends in Western art to date. In Western art, generally, the work imposes itself onto the viewer; there is a powerful feeling of attraction that strongly affects the senses. The subject matter is full of figures brooding, broken or victorious, in a state of great pain, or ecstasy, and it depicts debates between figures that are packed with life and excitement. Deep and dramatic lighting, perspectives and finally chiaroscuro give the viewer the feeling that they are looking at cinematic clips, the story depicted from a perspective chosen by the artist. In almost every instance there is a sense of familiarity for the audience, and whether it is the titles of the works or their depiction of famous figures in history, legends, and religion or sometimes figures from people's everyday lives, that kind of familiarity creates an immediate relationship between the viewer and the artwork, strongly appealing to the senses, and based on the knowledge and previous understanding of the viewer. By all these means, the artwork

possesses the viewer without his or her will.

The Islamic Perspective of Art

In Islamic art, however, the form differs greatly; the subject matter is spiritual joy and the provocation and excitement of the intellect. The artwork, in this case, does not fully expose itself, the viewer must first, willingly submit him or herself and devote concentration to it, this concentration stemming initially from a state of admiration. The extent to which the viewers allow themselves to become engaged and give their hearts and minds, determines the level of discovery the end goal is to experience a crystallization of components that have not one perspective, but many, all dynamically changing, giving the viewer a glimpse of imagination, creation and discovery.

It is therefore the intention of the Muslim artist for his work to appear simple, neutral, symmetrical and repetitive. There are three main stylistic components of Islamic art. First, basic geometric shapes such as the square, the triangle, the rectangle and geometric stars form the basis of the art. Second, in *Arabesque* or the art of botanical decoration the artist uses tendrils, stalks, branches, stems, leaves, fruits and flowers. And third, in calligraphy the artist uses the letters of the Arabic language. Whether the artist is working with the three components individually, or combining them together in unison, with these simple approaches Islamic art satisfies most who encounter it. Without admiring or becoming deeply engaged, the ordinary viewer perceives as decorative, calming and simple and respects it as an aesthetic addition to a wall, carpet, or page of the Holy Quran. One who is willing to give it a little extra time and pause in admiration will experience levels of wonder, discovery and confusion. The mental and spiritual ecstasy do not cease and but continue to respond to the viewer's piercing eye, and the creative mind is calmed by appreciating the movement, the dialogues, the weight of spaces, the energy of colors, and the directions of lines, its networks and accumulation. The artists used popular signs that symbolically translated the roots of the Islamic faith. The art reflects the artist's hope that someday they would go to the heavens through which rivers run, where there exists a nature that the eye has never before seen, nor the ears heard, a nature more beautiful than a human heart has ever been able to conceive.

From this we can imagine Islamic art incorporating, or adopting the art of previous civilizations, such as the Assyrian, the Byzantine, and the Greek, and reinventing their methods of veneration and levels of detail to achieve a form that would seduce the viewer into willing adoration. The art was designed to distance the sensual richness obvious to the eye of the viewer and allow them to realize that the image that they see is indeed a vision of what awaits them after Judgment Day. So the artwork is a manifestation of existence from an Islamic perspective, as the Sheikh Sayed Qotb once said.

Between Spirituality and Benefit

Islamic civilization was built on the middle path. This path strives for a balance between the blessing of the pilgrimage of life and other blessings. There is another very important component of Islamic art, and that is benefit. This idea is contained in both the development of the piece of art, and its structure. It mirrors the goals in Islamic religion to create life employment with combined with calculated economy, to achieve complete benefit on the one hand, and provide spiritual fulfillment on the other. Muslim artists adapted the techniques, the knowledge and the craft of working within a framework, taking advantage of the organizing, geometric networks of lines, to form a relationship between the components and the creation of the components. The idea of this is to combine the repetitive internal elements with the overall

structure. The goal of the craftsman was to come up with innovative ideas for the building easily and effectively which were also practical and straight forward.

To achieve this twin goal of a tangible life that hangs with apparent beauty which one can touch, and a spiritual life that struggles with the subconscious and knows the heart, the natural components are put together in shapes which depend on the constant renewal of movement, reflecting the manners of mental adoration in philosophy. These shapes attempt to translate the material environment into mental realities, that are obvious to the mind and the senses, without needing to return to their sources in nature. This kind of visual art avoids the need to express the idea of oneness that is the consciousness of the human self as part of the universe, and the transformation of form from the superficial to one of absolute meaning. This is apparent in the saying of Sheikh Abi Hamed Al Ghazali that categorizes the aesthetic as what is felt by the senses and is subconscious, and what is mental. Sheikh Sayed Qotb also expresses in his book *Art and Islam*, that religion parallels art, in that contain a sense of urgency and passion for the whole world, and reflect the rhythms of life.

Islamic geometric designs are constructed of several layers of intertwining and overlapping patterns that parallel the different levels of logic; They are seen as a rendition of the mind and express the depths of the self. Therefore components of the mind, such as experience and memory are involved in formulating the compound shapes and determining the most aesthetic arrangement. The layers of Islamic design and pattern are infinite and extend beyond known boundaries, dissolving the surface, and instilling a sense of oneness.

System of Vision

From the description of the inherited wonders of Islamic Egypt that he documented these include in his book, Prisse d'Avennes asks the reader to notice a number of significant characteristics. Recognising the importance of a work that is in complete form. By gathering the parts and units of the work, used to give an overall look to in one becomes engaged in its alternating parts and watches the destiny of lines in the work, until it leads beyond the work, giving one another chance to get a real sense of it. With the repetition of these efforts, each time the piece will have a new affect on the viewer and the eyes will begin to trace new linear directions. The viewer becomes in past like a cinematographer who shoots the whole scene, then slowly zooms in to focus on the details, and then once again, zooms out to realize the work as a whole, then zooms back in again for detail and so on.

Concentration is demanded when following the direction of the lines and shapes in Islamic Art. It departs from the central elements and it returns to them, it directs the eye to the center of the work, then guides it away, giving the viewer a sense of the dynamism and movement of the lines and shapes in the patterns. The viewer then begins to gain an appreciation of the major role played by mathematics and the relationships between traditional design on one hand, and the insuppressible desire to change and re-invent on the other. In the decorations of the *minbar* of the great mosque of the city Qus, we see sequential sixths and packed in between these we see geometric stars and objects in an ideal image of total equilibrium. The viewer is able to discern that what is seen inside each sixth differs from one sixth to another, not only there but even between the horizontal and the vertical lines themselves. In terms of the application of the pattern, the segments are facing upwards - as is shown in figures 118, 119 from the 12th Century A.D.

Collage and Assemblage

The decorative designs in Islamic art reflect the sensitivity and the talent of the Muslim artist and their continuous research into the compatibilities and possibilities of the work. They demonstrate too the exchange of ideas that is needed to achieve clever solutions creatively. Subtle differentiations allows the designer unlimited options. Design is what Andrea Pacard considered an open window to a boundless world. Islamic art is unique in the elements that belong to modern categories of art, which are known as *collage* and *assemblage*.

Collage is an assembling and gathering of many elements that have either been previously made and used in an artwork, or specifically made for a new piece. After the process of combining all the elements is complete one is able to see the whole, complete image. In assemblage, the artist also assembles different components, in this case however, the artist places the parts on a three-dimensional object and reinvents the elements to present them as a new shape.

Islamic civilization began with the combination of aspects and styles that were clearly derived from other cultures. Sometimes the adopted motifs would undergo little or no modification, making it easy to discern countries that were conquered and became a part of the Islamic Empire, or that were open to Muslim trade. With this permeability artists were able to gather aspects of cultures that resulted in this collage and assemblage. Throughout its long history, the Islamic artist would re-use previous motifs and put them into new and different combinations; for example the popular use of old marble pillars in new buildings in an innovation of decoration and construction (figure 58), or the gathering of different aspects of colors and their juxtaposition in mosaics such as those in figures 139 to 140 and 149 to 153. They gathered thousands of pieces of carved wood to make beautiful and functional wooden screens, or re-used these curtains and carved windows, or gathered the empty decorative elements of one building and moved them to another (figures 64, 65, 66). By this process they added new aspects from a modern style to an old building with a different decorative and architectural style, like the decorated colored tiles that were added to Shiekhoun mosque in the 18th Century A.D. to add an Ottoman touch to a Mamluke building (figure 73), or like the wonderful wooden *minbar* moved from the Medinat Qus mosque to the Ibn Tulun mosque in Cairo (figures 119, 120, 121).

A decorative whole is created even though there was a great amount of differentiation in the aspects of a building. The Muslim artists created works from marble, stone, shells, wood, bone and metals, all without interfering or changing the overall composition of the pieces. They constructed the works within the limits of particular measurements, like the *mashrabiya* that is made from wood, but from thousands of pieces, different in shape and size. Nonetheless the artists were able to achieve compositions of balance, rhythm and complete unity. It is also important for us to realize that Islamic Art in Egypt until the Ottoman Empire depended on the natural colors of raw materials, and took advantage of the results, in hopes of allowing an admirer, with the necessary experience to discover the secrets of the work, to find pleasure in its construction, and everything in it that refers at the same time to nature.

The Scope of Adoration

In the light of this, an audience could spend continuous days admiring carpets decorated with leaves and flowers, all organized aesthetically on the surface, and, an equal amount of effort put into each

component, giving the impression of a beautiful flat surface on the floor, in which the geometric patterns and designs produce rich and powerful effects. Figure 51 gives an example of an *Ushuk* carpet from the 14th Century A.D. Figure 48 shows a large carpet from the 18th Century A.D. The same elements give our eyes enjoyment upon seeing book covers stamped and colored with decorations (figures 25, 26, 27), that reference the art of the 16th and 18th Centuries A.D.. Similarly, we admire the wooden door adorned with bronze designs in the Khaniqah mosque that dates back to the 18th Century A.D. (figure 95), and the door of King Sidi Youssef Al Mas mosque armored with bronze, that dates back to the 14th Century A.D. (figure 101), and the gathered wooden fillings, or the carved windows (figures 112, 119, 121, 155, 156).

Arabic Calligraphy and Botanical and Geometric Design

The decorative Islamic arts are, broadly speaking, split into the geometric and botanical designs and designs that are based on a variety of Arabic calligraphy.

Arabic Calligraphy

Prisse d'Avennes prioritized architectural and botanical crafts, and did not pay that much attention to book art. This was partly due to his lack of skill in which Arabic reading made books somewhat frustrating, not to mention that Arabic calligraphy has difficult and complex rules. The intricate details of calligraphy are written with simple pens made from reeds, which are cut at angles particular to the letter. They are cut from reeds that are about four millimeters in diameter and the tip is cut at an angle to create an exact flat surface of about one millimeter for Kufic script, which is particular to writing the Koran, two millimeters in the case of Farsi, and three millimeters for *Thuluth* and *Diwani*. For calligraphy the artist uses reeds that are not bent or bowed in the slightest, they must be perfectly straight. The style is very confusing, what is particularly difficult to grasp is the system of dots that the calligrapher uses for the proportions of letters. All of these issues make reading Arabic calligraphy very complicated and difficult for a foreigner to master and, perhaps most importantly, difficult to reach the right level of awareness for it. As a result, we find mistakes in his book in some examples it is simply the location of the dots that is incorrect, there are also instances where he mistakes the "waw" for the "reh" and vice versa, and sometimes he completely omits letters, such as the "alef" when it is attached to the "lam" and some of the vowels that are necessary for the pronunciation of a letter are sometimes missing. On other occasions, the drawings of examples of calligraphy do not hold up to the standards of a professional calligrapher (figure 10). In general, the examples of calligraphy are approached as drawings rather than writing introducing an obvious inexperience and shakiness. The drawings end up clearly lacking the touch and confidence of a calligrapher in the creation of the letters, words and sentences.

Through the examples of Arabic calligraphy included in this book, we are introduced to the kinds of *Kufic* script, the braided and floral *Kufic* calligraphy that exists in between the flexibility of *Naskh* with its long letters and the manner with which they are connected. We are also introduced to the type of *Kufic* script which is chess-like and the *Kufic* scripts that radiate from the central core and hover in a circular atmosphere, in addition to *Thuluth* script, and the script closest to the letters of *Tomar*.

Mathematics and Geometry

With the return of geometric and botanical decoration, appearances deceive the viewer into thinking that perhaps there is no underlying geometric system, when in reality there are complex systems that depend upon plenty of experience in mathematics, geometry, architecture, astronomy and chemistry, all of which the Arabs had inherited and translated from Greek, Hindi and Chinese, making adjustments and modifications and simultaneously encouraging more creativity and innovation in those fields. Over consecutive generations they accurately developed the inherited classical mathematics from both Eastern and Western civilizations. They prioritized the magic square and used it in scientific fields and metaphysics as well as in the architectural arts and decorative and in music. Al Gawhar helped to promote this technique in the 9th Century A.D. and later Al Abhari and Al Nirirzi followed his work in the 10th century A.D. In the 11th century A.D., Ibn Haythem and Omar Khayam contributed greatly to architecture and developed algebra and geometry alongside the Muslim mathematicians such as Al Khawarzimy and Ibn Haythem and Al Husn Ibn Haythem. These scholars were dedicated to the reawakening of the perception of touch and sight, considering it a matter of reading the body, with close examination, understanding the deep meaning, and moving one's visual attention from one part to another, while remaining conscious of the relationship between one part and the other in a body, and the parts that make up the whole collection.

From Theory to Practice

The Muslims knew what was needed to create beautiful, precise architecture and arts. They made instruments of great precision for the design of the shapes and forms, instruments such as the ruler, triangle, compass and dividers. Abu Al Wafa Al Bozgany explained the particulars of building architectural forms and how to adapt them. Deriving them from other sources, he would address the creators and artists who specialized in dividing the shapes of marble and stone. Ikhwan Safa and Khilan il Wafa saw in numbers, quantities and architecture, a special field of study, training in which belonged to the most precious field of philosophy. Abu Hayan Al Tawhedi believed that architecture was a gift to the self, from the senses to the mind and from the body to the spirit.

The beauty of geometric art is found within the completeness of each of the elements, and the relation of each part to another and all the parts of the composition. Islamic art comprises concept, effort, knowledge and wisdom, and combines the spirit and self to produce a piece that is harmonious and complete.

Ikhwan Safa said that sensual architecture requires more craftsmanship/mental labor in its realization prior to the actual production of the work, because every craftsman creates individual parts which are then grouped together. First, the craftsman must appreciate the space: what is the context that it fit into? And second, the time: during what time will it be created? The other issues he must address are the fairly simple decisions as to what machines and tools to use and how the artist will invent its parts so that they fit together and form a complete whole.

The Muslimartists identified a distinction between the creator of the design, and the craftsman, the one who realizes the creators ideas: "the people ... produce with his mind and his intelligence something that never before existed, but most of the craftsmen take success and learning from their teachers."

They saw that theory in sensual architecture leads to accuracy in the practical crafts, and that vision in mental labor leads to the same result. With an observant eye the viewer can see the imaginary lines, the mental network that is taken from the movement of the dot, the line and the space that moves in particular directions. The audience can begin to understand it and appreciate its philosophical existence and its power.

Geometric Decoration

These experiences, together with a sensitive understanding, were seen as both scientific and spiritual and were considered as the primary objectives in Islamic art. The artists persevered through the dark ages, until Islamic art rose to take the leading role in design and pattern. It was not only about the saturation of the pattern and filling empty spaces with decoration, they had invented a formula that depended on the geometric star configuration, the complex and continuously weaving, intertwining, braiding and accumulating of layers. This magnificent form of decoration reached its peak in the *Mamluke* period in Egypt, which saw the epitome of the high style of the layering of stars that make up the components and the whole unit, or interweaving circles and semi-circles that extend from central stars and spread in radiant expanding forms stimulating imagined movement with the viewer on the receiving end. Such small, simple aspects lead the eye into dynamic action, giving the viewer's mind an exercise that repeats and renews its efforts and wakes the deepest levels of illusion. The octagonal star is made up of calculated geometric divisions, bands, vertical, horizontal, perpendicular and slanted. This relationship is reached once through meeting corners of the created shapes and alternates between the juxtaposed positive and negative shapes.

The Organizing Components

The secret of Islamic design results in the exceptional genius use of geometry as the foundation of harmonious rhythm, and in its use of form and shapes, to unify the different components, brought together in one symbolic reflection of Islam. Andrea Pacard has pointed to the unique specialization of Islamic art. Craftsmen depended upon two stylistic forms: one used the entwining geometric lines that were called the *organizing lines* and the magic squares, and the other was known as *fidi*. This style originated from India, and make it possible for one network of magic squares to depend on accurate and suitable numbers with different designs, containing shapes. Pacard affirmed that together these formed the fundamental basis of Islamic art. These forms were preserved by teachers, scientists and the traditions and secrets particular to it were passed on from generation to generation. It was said: 'the unlimited forms of geometric patterns mirror the deep faith and oneness of God, upon which everything rests and who created everything, and as the center of everything that happens, similar to the circular movement around the *Kaa'bah*, moving around a center, continuously expanding the limits of a rotating circle.

In the geometric star layer in Islamic decoration one feels the lines from the central star move in particular directions crossing over each other to the outside, leading the eye to the sea beyond, and then swiftly beckoning the eye to return again to the center. As it slowly begins to grasp and take in all the characters of repetition, both accepted and reflected, the eye imagines horizontal, vertical and slanted planes, directing it from the bottom to the top then to one of the sides, and then flipping it over to one of

the other sides, then playing with its relationship to the directional, circular decorations. These movements reach a deep level of emotion and have a profound affect on the audience.

Prisse d'Avennes' prioritization of this geometric art is not surprised considering he was an architect himself, trained to draw architecturally and to use logical thinking. D'Avennes' preference for this kinf of art is clear in the majority of the figures in the book that show the complicated carved window work. For example: the Qaysun mosque from the 14th century A.D. the door of the Saleh Talaa bin Razik mosque from the 12th century A.D. (figure 51), the carved grouped wooden networks (figure 63), the windows of King Sankar Al Saadi and Sheikh Hassan Sadkah from the 14th century (figure 156), the marble forms of mosaic (figures 139, 140, 141, 150, 153), the ceiling of Al Bardini mosque from the 17th century A.D. (figures 130, 133), the decorations of Beit Shalaby from the 18th century A.D. (figure 129), the ceiling plans (figure 126, 127), the wooden minbar of the Quaitbey mosque from the 15th century (figure 112), the wooden decorations of the *mihrab* (figure 107), the door of the Sidi Youssef El Mas mosque from the 14th century A.D. (figure 101), the walls of colored marble mosaic from the *mihrab* of the Sheikhoun mosque from the 14th Century (figure 92), a piece of fabric from the 14th century (figure 52), a page from a Koranic manuscript from the Qaysun mosque from the 14th century (figure 20), another page from a Koran (figure 13) from the 16th century, another (figure 12) from the 17th century that incorporates the shape of the star on the circles and the semi-circles, and two pages from a Moroccan Koran from the Mohamed Abu Dahab mosque from the 18th century (figure 4).

These were fashioned from wood, marble, ceramics, fabric, bronze, plaster and drawn on paper. Jules Bourgoin who wrote the introduction to the Prisse d'Avennes book in 1873 struggled to do justice to a great book which combines an analysis of hundreds of geometric decorations with layers of stars and circles, frames, knots and opposing and woven lines with an analysis of the basic components. Bourgoin wanted to raise the status of Muslim artists and praised their skill in applying crystalline forms and the many facets that exist in some of the precious metals and stones to the architectural methods of construction.

Botanical Decoration

During the expansion of the Islamic Empire the Muslims came into the possession of gardens that were full of fountains, irrigation canals, ditches and waterfalls designed to move water. The Muslims developed a special love for gardens and a culture of curturing flowers slowly began to develop. They planted lilies, Jasmine, violets and basil. They were able to make hedges of trees and dense flowers producing a fragrance around their castles and mosques. Through this they began creating a modest image of heaven on earth. The Muslim's passion for gardens was reflected in their artwork. They developed a new style of botanical decoration with many elements, branches, leaves, fruits and flowers were woven together throughout without beginning or end. The artist manipulated the botanical elements, separating, developing and changing them, putting them together in different shapes. The word *arabesque* slowly began to surface as a label for this unique type of botanical decoration.

The Muslim artist did not wish to render nature, exactly as the eye saw it, with its organization and growth patterns, but neither did they depict it superficially either. Instead, the artists based their drawings upon the important organizing geometric systems. The use of botanical decoration in Islamic art endured and evolved over several stages throughout the history of Islamic art. It first made an appearance at the

start of the 7th century and continued to prevail up to the 14th century, during which many Eastern features from areas such as Iran were incorporated. These included the akansh leaf, grape leaves, grass leaves the leaves of the pomegranate tree, the lotus and other botanical aspects with leaves which resemble bird's feathers.

During the 10th and 13th centuries Islamic art moved on to a stage of unification, then progressed onto a final stage which became emerged between the 14th and 17th centuries.

Some would say that the arabesque motif reached its pinnacle of style between the 12th and 17th centuries.

The botanical arabesque was created by the Muslim artists from a combination of geometric designs and the floral which produced works of complete harmony and rich variation.

Examples of floral decoration in this book include a piece of marble from the school of King Sarghatmesh from the 14th century A.D. (figure 136); decorative colored borders from the Bardini mosque (figure 131) and the detailed decoration in the same mosque (figure 130) ; a wooden minbar at the great Qus mosque from the 18th century (figure 119, 121); the fantastic floral decorations of the tomb of Sultan Kansuh Al Ghawey from the 16th century (figure 108); the details of the doors decorated and colored from the mosque of Sultan Quaitbey from the 15th century, and the details of the door of Al Khaniqah mosque from the 19th century with the bronze floral decorations on the wooden door and in the composition of animal, bird and fish forms and a collection of porcelain tiles, that are Ottoman and drawn under a colorful glaze from the 16th Century until the 18th century (figures 69 - 91); the decorated marble in the Solieman Pasha mosque in the 18th century; the decorated carpets (figures 48, 51); decoration in the weaving (figures 47, 50) and the covers of books (figures 25, 26, 27) and the decoration of the Korans (figures 1 - 20) and the decoration of the *Shamsah* a window made of plaster embedded with pieces of glass, even more elaborately designed, representing a vessel from which flowers emerges and put on a decorated table (figures 56, 57).

Rhythmic Language and Reflection of the Environment

From this explanation it appears that there is an element of the organic in Islamic art. Even though it contains unique geometric aspects it develops itself as it moves from one area to the next and the components alternate from calligraphic geometrical shapes to botanical shapes and sometimes animal and human shapes. Those things are gathered together to fill a certain areas and occupy empty spaces.

The language of rhythm is an organic language, in that it contains a coordination and continuity in its growth and repetition of units. Keith Al Barn explains that the environment always had an affect on the Muslim artist, the Islamic civilization being famous for intelligence and success in the desert and in the far seas. The artist learned to appreciate the details of nature, especially in the use of the geometric star forms and the composition of plants and rocks, the expansion of the desert and the herds of camels that move like small figures on the horizon. All this, combined with their relationship with developing topography and mathematics, enabled the artists to absorb a wide perspective and sense of the world in terms of proximity and relation. The idea of heaven was imposed through one of the most poignant verses of Creation : "Reflect that all it what the artists noticed in nature stems from its rules and mental and spiritual expression. You know about the organic relationship between the ages, and realize in all of the planets'

details an organized whole. "What set Muslim artists apart, were the obvious elements of adoration that are clear apparent in their decorative designs and patterns, and their connection to the subconscious and natural elements, which include growth, nurture and life.

Mashrabiya - Lattices of Carved Wood

Sources of the Word Mashrabiya

In the two figures 64 and 66, Prisse d'Avennes depicts selected examples from the art of wood carving for the production of windows and screens, to which the name *mashrabiya* was given. This was because these windows included shelves and niches on the north side into which water containers fitted so that the air passed by it would cool the water. The name *mashrabiya* goes back to that purpose, and perhaps *shurbah* which means a high room or *mushrubah* the area where drinking would stems from normally occur. It may also stem from *mushrifyat*, which means the ability to live in a house avoiding those who are outside.

Apart from that specific purpose, the *mashrabiya* also provided social, environmental, creative and aesthetic purposes for those who made them and those who viewed them.

The Economical Aspects of the Craft

Generally, in the Arabic East, and in Egypt especially, reliable wood with the qualities necessary for the intricate woodwork was rarely found. Based on that fact, woods of high quality were naturally very highly valued to the Egyptian society. The carpenters and woodworkers responded to this situation and created several arts of great beauty and creativity, with wonderful variety, using the materials available to them. Using the pieces of left over wood that were otherwise useless, the carpenters worked a variety of details into them, and gave the wood a new life that became suited for *mashrabiya*, attaching the pieces together to become a wide window held together with wood, within which there were carved openings. These windows were boundless in their grace, variety and detail.

In Harmony with the Environment

The talented *kharatoun* or woodworker knew that all types of wood, even the best, would suffer greatly upon exposure to the heat of the summer which caused the air in the wood to bow and crack. They found that by putting together small pieces of carved wood, carefully fitted together, without the use of glue or nails allowed the wood to last, expanding and shrinking without affecting the overall construction of the *mashrabiya*. This tradition was inherited from the carpenters from the Pharaonic age and passed on through the Coptic age. Carpenters were able to adapt it completely to the idea of *mashrabiya*, and so the carpenters were able to construct these on a large scale.

The craftsman would use about two thousand two hundred pieces of wood, each full of intricate, delicate carvings and cylinders all of which was used to make only one square meter of *mashrabiya*.

Every individual piece was handmade and then also combined manually.This allowed for a wide variety of constructions.

The *mashrabiya* was sometimes used to cover small areas from floor to ceiling in a large hall, that looked also over an indoor garden so that it ressembled a screen from inside. These screens reflected the light of the sun and the shadows and displayed the shapes and forms of the negative spaces onto the ground and walls. As John Feenie once said, the *mashrabiya's* intricate shapes were strewn onto the colored marbles, placing the viewer in a magical dream-world away from the tangible reality.

The Expression of Social Status

The use of *mashrabiya* continued to expand in Cairo until 1900. The best examples were found in the rich homes around the *Izbekiya* canal and around the Gulf canal in homes, the mosques and markets. Stanley Lane-Poole described this Mashrabiya and the drawing of it at the end of the 19th Century A.D..

The Sultan Barquq mosque that dates back to the 15th Century is adorned with lavish Mamluke *mashrabiya*.

Maymury and Mangury

The Egyptian artists crafted the wood of figs, pine, sifsaf, acacia, cedar, nabq, berry, lemon, and olive trees in the making of the *mashrabiya*. They created different kinds of shapes, most famously the straight *maymury*, the leaning *maymuny*, the full hexagon, the hollow hexagon, the hollow cross, the full cross, the *aarbagah*, the church shape, the Fatimid flat, the *sahreigy* cut. Other types that are more difficult to classify, include networked varieties of *mangury* that are not cut, the creativity of which exists in their internal repetition. These other windows were largely filled with geometric or botanical intertwined decorations and were made of wood, plaster, metals or other materials joined together with decorated bands of wood, similar to that of the fillings.

The Mashrabiya in the Figures

In his book Prisse d'Avennes made many detailed renditions of indoor *mashrabiya* from a house that had belonged to one of the kings in Cairo. This *mashrabiya* was unique in that its horizontal areas consisted of pentagons made of curves and constructed in relief on the wall. D'Avennes also made tens of drawings of intricate *mashrabiya* in all their varieties and types. These included the cut *mashrabiya* that were based on drawing principles, such as the shapes of a mosque or knots or lanterns, drinking vessels or flower pots and flowers. Sometimes two meeting lions would appear; at other the *mashrabiya* were made up of shapes with geometric aspects that were based on *Kufic* calligraphy, for instance, manuscripts with Koranic verses or passages promoting kindness and patience.

Decorative Marble

Highly Respected Impressions

Fatimid art oversaw a celebration in the use of carved marble adorned with figurative and animal elements. The tree of life usually stood on one side, or two peacocks faced each other. The Fatimid artists left behind many examples of these fantastic marbles. They were described by Al Maqriyzy as "an aspect of the Fatimids that was highly respected, there exists nothing like it in its greatness." The Mamlukes preserved and reused these wonders, sometimes adding shapes of their own. During the Mamluke period the craft of marble work reappeared rejuvenated and with a new vigor, with new patterns and designs. This period witnessed an explosion of the decorative and architectural arts in Egypt. Craftsmen made *minbars* out of marble and carved walls full of botanical decorations and images of animals and birds, such as in the *surghatmish* behind the Ibn Tulun mosque.

Marble Mosaics

Floors, fountains, skirting and facades of marble were also constructed during this time. In addition, tombs with marble mosaic, red, yellow, black and different shades of white were carved out. The red they extracted from Egyptian stones that were found between the Nile and the Red Sea. The other colors were taken from old buildings and imported from abroad.

The marble mosaics they created were detailed and sometimes the artists would add little pieces of zigzagging porcelain and pieces of shell to add harmony, contrast and a sense of completeness.

Marble and Water

Marble was also used to make decorative waterfalls because the durability of the material allowed it to hold up to the flow of water in the fountains. The marble was of great value and beauty and was very easy to clean, not to mention that it also gave the much desired sensation of coolness. All these characteristics are clearly seen in the unique examples in figures 139 - 153. These count among the wonders of marble mosaic that were produced between the 15th and the 19th centuries. There are also excellent examples of in the beauty and the variety derived from the employment of small pieces of marble to make dynamic and new compositions, in which designers worked within limited frameworks. Figure 144 and figure 68 depict the Ottoman style of carving designs and patterns into a piece of white or light colored marble. This would enable them to use the arabesque motif and intricate details that would have been impossible to achieve with a mosaic. D'Avennes documented the decline of the beautiful Mamluke marble mosaics, through most of the Ottoman period and up until its end when another reinvigoration of mosaic art took place. During the Ottoman period, Egyptian artists sculpted marble with botanical decorations that were taken from Byzantine art which they incorporated into the Islamic style. The artists would use the spaces and openings, carving within them, and imitating natural beauty, as in figure 136 from the 18th century.

Stone and Plaster Work

From the Abbasids to the Mamlukes

The Abbasids (750 - 1258 AD) invented a new method of carving into stone in the 12th century that depended on the building up of braided, supple branches in repetitive motifs. They also carved the capitals of pillars from stone and made complex plaster windows.

During the Tulun period (868 - 904 AD), despite Ibn Tulun's resignation from Baghdad, the traditions of stone sculpting and plaster-carved windows continued but with an astonishing difference in variety and style. The Tulunians took from *Samara* the method of pouring plaster into a mold, allowing it to harden and to pick up the patterns carved into the mold. They created the molds by carving into tiles of clay into which the artist would pour the plaster. At the request of the Fatimids (969 - 1171 AD) in an effort to become closer to the style of Egyptian art, the artists expanded their use of limestone, sculpting botanical, figural and animal elements into the stone. Mosques, walls, gates and tombs were sculpted from stone decorated on all sides with geometric, botanical and calligraphic carvings. During the same period, the Egyptians also managed to master the method of sculpting and pouring plaster windows.

The Ayubids (1171 - 1250 AD) and the Mamlukes (1250 - 1517 AD) who followed Fatimid trends continued to sculpt stone with botanical patterns making complex compound stone decorations using the technique known as *alablaq* which consisted of piecing together alternating shards of colored rock which remained hidden until they were carved into. *Alablaq* was used on the tops of doors, gates, in the surrounding decorative knots and repeated on the highest walls and balconies.

The Mamluke period witnessed great advances in the architecture and decoration of walls and domes built from stone. It was also the first time that the builders and the artists collaborate on issues such as spatial relations, proportion and aesthetics.

The dome of the tomb of Quaitbey and the decorations of the Sultan Hassan school are the rarest and best examples of this type of art. They were built using the natural colors of the stones that they found in the stone quarries in Basateen and in Nubian monuments. They found stone in the mountain of Muqatam and, in the Red mountain they found the limestone, sandstone, redstone, yellowstone and whitestone. They continued to use the *ablaq* methods of decoration that they had inherited from the Fatimids, which meant their decoration, were composed of alternating bands of stone, using colors such as white, red, yellow and lazuli amongst many other types of mineral extractions. They fashioned the carved molds with straight and zigzagging bands, geometric star shapes and squares that were braided with tree branches.

Perforated Plaster and Stained Glass

The Mamlukes also expanded the use of plaster to include the creation of geometric and botanical decorations and almost all types of calligraphy. The artists would carve directly into the plaster, or poured the plaster into molds and filled it with decorative openings and stained glass. The decorative plaster frieze in the Sultan Hassan mosque contains the verses from the *Fat'ha* chapter from the Koran in Kufic calligraphy. In figures 155 and 156 there are excellent examples of windows, decorated with colored and braided motifs and various geometric patterns surrounded with a frieze of repetitive woven botanical

decorations, all made of plaster. In figures 56, 61 and 142 there are more excellent examples of plaster windows with botanical shapes filled with pieces of stained glass, labeled as *shamseyat*. This form of art was inherited from the Tulunians and surfaced again during the Ottoman reign in Egypt.

Ceramics

The ceramic arts saw a rise in their popularity during the Islamic ages. Specialized centers complete with kilns and furnaces were established for ceramicists. Due to the increase in demand for the ceramic arts, the Muslim artists mastered the shaping of pots, vases, candleholders, incense holders, drinking vessels, bowls, dishes, plates and the little statues, all of which were various and unique yet all maintained their Islamic character.

Glazing and Metallic Shine

The artists were also able to paint glazes onto the colored decoration. Initially the ceramics would be painted with a base coat, then the second layer would be added, a matte white, followed by a third translucent layer, after which the final glaze would be applied. During the Islamic age, the artists perfected a glaze that they called *Al Ghadar* which gave the ceramics a shiny, metallic finish. They achieved this by using methods of reduction whilst firing and then applying gold leaf onto the glaze. Since the Fatimid reign, Muslim artists had made porcelain tiles that were poured into molds and then carved. The geometric and botanical motifs for their tiles were full of color and grace. The tiles were used to decorate the domes, minarets, walls and *mihrabs* during the Mamluke period.

The Meeting of Creative Experiences

During this period, artists came from every corner of the Islamic Empire to practice the traditional methods side by side with Egyptian ceramicists.

The Fatimids, Ayubids and Mamlukes increased the popularity of the ceramic arts. They were able to produce colors such as blue, purple, green, yellow, brown, turquoise, orange, brick red and black. Fustat eventually became a huge center for ceramicists.

Lavish Panels

During the Ottoman period, ceramic art was the most prevalent art form. Centers that were directly under the supervision of the Sultan were established, such as Qutahiya and Izink where the most beautiful pots and tiles were produced, decorated and colored with arabesque designs. There were clear Timurid Influences in the 15th century and Mamluke influences appeared in the design of these porcelain tiles that were painted, then glazed.

The Ottomans built mosques and royal buildings using Turkish architects and based them on the Ottoman style. Demand rose for porcelain tiles to be used on the interior and exterior wall and *mihrab*.

The decoration of these colored tiles was repetitive and full of botanical, floral elements, bringing movement and color relationships to reflect a rich and wealthy spirit that made the Ottoman character unique. The Ottoman artists used colors like blue, yellow, black, green, red, olive green, purple, pink, ivory and lapis lazuli. Examples of opposing components can be seen in figure 70, components containing knots and curves in figures 72, 76 and 86, a frieze in figures 76, 79 and 91 and drawings in figure 90. Prisse d'Avennes beautifully rendered figures 91 - 96 to give reliable and varied examples of tile compositions from the Ottoman period during the 16th Century up to the 18th Century in Egypt. In figure 76 there is a knot decorated with arabesque design and in the center there is the phrase "There is no god but Allah" on a botanical background.

The Subtle Baroque Influence

Even though the majority of the Ottoman examples that were documented by Prisse d'Avennes do not contain many clear Baroque influences, they generally depend on arabesque compositions of leaves and flowers, giving the sensation of spiraling movement, with intertwined, woven and endlessly accumulated botanical decorations. These create dark, dramatic shadows, reminiscent of deep chiaroscuro which brings out the colors, contrast and power of the transitions in direction. These components give the impression that the tiles may have been inspired by the Baroque, particularly in terms of the sensation they create.

In these examples, palm tree leaves are used to a great special effect, leading the movement of the design in their meeting and overlapping and containing other central aspects such as a large compound flower. The botanical branches extend spirally in contrast to the date palm tree leaves. Considering the comparison, it would seem that the purpose of such palm leaves in the designs was to give the impression of variety, versatility and creativity. It shows the cleverness and experience of the artist in deciding what the repetitive components should be. The artist added elements to each porcelain tile so that they appeared to be one large whole, endlessly repeating; in an effort to conceal the perceived limits of the tiles. The audience can enjoy the fluency of the networks of leaves and flowers that are spread all over in a musical rhythm that is full of life. Such compositions present a refreshing sense of appreciation to the viewer. The viewer does not pause in front of individual details wondering who created the artwork, but is immediately taken and fully engaged in the intricate and endless networks of the design. In spite of the tile's rich decoration and movement they appear to be homogeneous and highly neutral in the overall design they achieve to the large area, an essential component of the art known as the Arabic *Raksh* art. This type of art drew from natural sources, which the artist would then change and modify, reinventing and presenting them in different shapes and elements that continuously interact. These artists depended on the variety of the braiding and flow that they could achieve and the networks that the artists built upon. Different perspectives on the same design are available to the viewer; they can enjoy the elements separately or as a whole. The viewer becomes akin to a listener who is able to tune one ear to listen to a particular instrument in an orchestra, but then can also enjoy the all the instruments, notes and whole composition at the same time. In figures 61 and 62 one can see some of the decorative pots on shelves that d'Avennes illustrated. These are simple shapes compared to the other wonders of Islamic pottery that d'Avennes unfortunately movement within the piece which was achieved by the linear systems and neglected.

Woodwork

Wood carving was developed in Egypt during the Tulun period and became popular during the Fatimid and Mamluke periods. The detailed carvings had human, animal, bird and botanical components such as in figure 118 which shows a frieze from Beymarstan Kaloun in the 12th century. On the door to the tomb of Sultan Al Ghuri from the 16th century, botanical carvings are woven together with rich, intricate details, as shown in figure 108.

The decoration on the *minbar* of the Kous Kibir from the 18th century, represents some of the best decorative woodwork. It is made up of joined pieces in the form of decorated bands of hexagons and of botanical decorative components each different from the other. It is a work that elicits much admiration and astonishment, and is shown in figures 119 and 121.

Among the innovative fillings are the decorations of the Sultan Quaitbey mosque from the 15th century. Decorations full of divisions, different types of geometric networks and layers of stars can be seen in figure 112, wooden doors adorned with bronze from the 12th century in figure 106, a door from the 14th century in figure 101 and another from the 18th Century in figure 95. This contains *mashrabiya* woodwork and carved windows and woven stars joined in bands without fillings or openings. The repeated units are shown in figures 63, 64, 66 and 196.

Another unique group of wooden ceilings in relief, dating from the 17th century, are made from interwoven colored geometric and botanical shapes and appeared in the Bardini mosque in figures 130 - 133, in Beit Shalaby in figures 128 and 129 and other ceilings in figures 126 and 127. Figure 107 shows frames, windows and a frieze that are made of colored wood overlaid with varied colored geometric weavings. Details from the Sultan Quaitbey mosque are shown in figure 100.

Metalwork

Artists made many unique metal works during the Islamic era. They molded bronze into drinking vessels, incense burners, dishes, pots, basins, trays, chandeliers and candleholders, such as in figures 35 and 39. The artists also produced statues of animals and birds and decorated the works with botanical, geometric, animal and human elements. Others were embellished with gold, silver and red copper. These crafts rose in popularity from essentially the beginnings of the Ayubid reign. Their popularity expanded further during the Mamluke period to extended to doors and windows and included the production of pens for calligraphers, as shown in figure 31. Armor and weaponry were made of steel and decorated as in figure 46. The artists had discovered how to weld, sandblast and color metal.

Glasswork

The development of crystal and glasswork occurred in Egypt during the Fatimid period; blown glassware during the Ayubid reign and the production of cups, dishes and lanterns glazed with gold and green during the 12th to the 15th centuries which saw the mastery of glassworks under the supervision of the Fatimid Caliphs and the Mamluke Sultans. Figure 55 shows an example of colored glass glazed with gold from the home of Sultan Barquq. The figure also contains an example, mentioned earlier, of plaster work that was fitted with glass.

Textiles

The Egyptians helped to found the textile industry through the early ages and spread its techniques during the Coptic period. The Copts wove using woolen threads, and following on from this, during the Islamic age the production of luxurious textiles began. The Fatimid Caliphs encouraged the work and supervised it themselves. In the city of Tinis fabrics were woven with shiny and colored threads, which became known as *al baqlamoun* and *brokar*. The artists also knew how to print onto fabrics with wooden stamps.

During the Ayubid reign, the materials used for weaving were expanded to include silk. In figures 50, 52 and 54 show pieces of fabric woven in a variety of styles that were collected by d'Avennes for the museums of Europe.

Carpets

Egypt became familiar with carpets during the 18th Century but Iran had been the leader in the production of carpets in the Islamic world from the 16th Century. The types of carpets vary widely according to the centers that produced them, such as Isfahan, Kashan, Tibris, Shiraz and Himdan.

D'Avennes only depicted a limited number of carpets of *owshak and mikhanaly* types and wall carpets (figures 47, 48, 57).

Books and Manuscripts

Opening up to Other Cultures

The Islamic arts, in general, saw a positive reaction to and integration of cultural manners and traditions, back to the fact that Islamic civilization was based on a foundation of culture, creativity, invention. It was famous for harnessing the talents of professionals that originated from the nations that became a part of the Islamic empire. It also managed to translate some of the monuments of modern thinking, namely science and philosophy, from neighboring nations such as Greece, India and China. The Muslims approached these theories with a new appreciation; revising and developing those that encouraged thinking and clarified their new convictions.

This development in philosophy led to an increase in freedom for the creators and thinkers, laborers and craftsmen of Islamic art. This led to the migration from one nation to another in hope of self-promotion and appropriate recognition.They also sought refuge from the dangers of war and the conquests of the crusaders and Mongols, in places of greater pleasure and most importantly, safety.

Muslim leaders welcomed the crafts and labor of non-Muslims in their respective nations in the Islamic world, and people coming from neighboring countries who were clever and experienced were employed in architectural and decorative projects.

Muslim Sultans took care of artists, scientists and philosophers because they realized the value of increasing both the depth and breadth of the mind to achieve an ascendance of fine tastes, awareness

and art. They considered this achievement to be an expression of the extent of their modernity and development. They knew that it would also reflect positively on the popularity that the state would enjoy under Muslim rule.

Bookmaking

Bookmaking was one of the arts that was held in the highest regard during the Islamic ages. Book covers that were full of some of the most luxurious decorations, especially those containing gold were, the most popular during the Mamluke period. Korans were written on sturdy paper and were decorated with gold leaf and calligraphy, under the direct supervision of the Sultan who hoped to add them to his mosque, school, library collections and tomb.

Mamluke artists created Korans with calligraphic details that were decorated and covered with gold leaf and to them a finish made possible only by their experience in geometric shapes. They created patterns that emerged from star shapes with rays that extended around them and created other shapes repetitively in a circular fashion. Within each of the shapes they added botanical decorations in a beautiful spiral.

The artists would prioritize the two opening pages and the last page in a Koran and gave them their full attention in terms of decoration, gold and the geometric Kufic calligraphy. In some cases the calligrapher would apply the decoration and gold himself to guarantee the quality and homogeneity of the spaces and elements, but in other cases different artists would collaborate in creating a Koran in an epitome of cooperation. The gold leaf was used for the chapter titles, the borders, the ends of verses and the marginal decorations.A calligrapher would then copy the ends of verses and titles throughout the rest of the Koran.

Reinvention

The Korans and their calligraphy were of special value to d'Avennes and, accordingly, he devoted a lot of his time to them. Prisse d'Avennes and his assistants copied a number of the most wonderfully decorated and illuminated pages from the beginnings and endings of Korans. These were chosen to reflect the creative richness in the making of a page and decorative beauty that brought together the rich and the wonderful and the real with balance and unity. Prisse d'Avennes depicted Korans of the Qaysun mosque from the 14th century shown in figure 20 with patterns that were based on the colored layers of geometric star shapes filled with botanical motifs, together with the imitation of precious stones; and Kufic calligraphy inside borders filled with Arabesque ornamentation. All of this takes place on a background that resembles a pair of wooden doors adorned with bronze, suggesting that opening a book resembles the opening of a door that protects and preserves the Koran. The page from the Koran of the Sultan Barquq mosque from the end of the 14th century in figure 19 includes the use of a rare design or system used to divide the page. The artist broke up the page using intertwining circles and curves like braids; the organic spaces created as a result were then decorated with two types of decorations: the plant and the flower. These worked like malleable fillings derived from an architectural or geometric basis spread out and alternating to separate particular spaces from the rest in order to achieve a visual dialogue between the background and the foreground. All this decoration is further surrounded by a series of

frames each leading into the other until the eye reaches the final border which runs around the perimeter of the page. This is, of course, busy with multi-colored and repetitive arabesque decoration.

In another page from the Holy Koran assumed to be from the 16th century and of Mamluke origin, the style heavily depends on the forms of repetitive geometric stars decorated with repetitive floral designs that meet the shapes of different spaces. It also contains floral borders and triangular spaces with Naskh calligraphy in white, written on top of an illuminated background decorated with floral branches.

Prisse d'Avennes' book also includes in figure 12 an opening page of the Koran that goes back to the 17th century. It represents another example of the reinvention of the design of the opening pages of the Koran. It depends on the curved lines that make up a network of circles and stars and knots in a rhythmic repetition that alternates between the background colors of red, blue, green and are all eventually outlined by red lines and gold. This creates the foundation for the line that cuts through the heart of the design. Then on the bottom another network is drawn, that is more precise than the gold lines and that represents a deeper symbolic level. Both above and below that is a composition that is alive with movement giving the impression of rectangles decorated with floral gold on top of a red background. On top of all this is Kufic calligraphy. Prisse d'Avennes also includes a figure with details of the same page of that Koran with golden floral decoration inside spaces with other varied decoration which contains Naskh and Kufic calligraphy.

Figure 10 conveys another example of a page from the Koran whose design depends on the combination of geometric decorations and floral fillings with an organized system adapted to the divided spaces. This demonstrates flexibility and experience with Naskh calligraphy. In the figure, flower shapes emerge from the surrounding compositions in the margins of the left-hand page. The sensitivity of the artist is also apparent in selecting a wide variety of colors, which remain in balance and harmony and preserve the pages respect and glory.

Moroccan Korans and Differences within the same Framework

In figure 8, Prisse d'Avennes presents an image of both opening pages from the Quran of Sultan Mohammed III, Sultan of Morocco. It shows the distinct nature of Moroccan designs; the division of the page and spaces are born of a particular state of mind using intricate detailed borders alongside frames with wide spaces bursting with decorations and saturated with colors. Moroccan calligraphy is distinguished by its extended colors and Kufic calligraphy that is braided into colorful shapes with red and green and golden symbols that define the end of sentences.

In figure 4, Prisse d'Avennes presents two opening pages from the Koran of the Moroccan Sultan Mohammed III from the 18th century to show its system of design, decoration and gilding. The luxurious Korans are unique in their richness. The geometric star patterns depend on straight lines or curved lines woven into a network of creative links with rich color and highly varied floral decoration. The unification of the outward composition is expressed in the decorative cluster of the meeting pages, each of which resembles the side of a mosque with a dome and two minarets. Along the perimeter of every page is a semi-circle decorated and welded to the central design.

In figure 4, the secrets of composition, rich in decoration and bright colors, are revealed to the reader. This section also conveys the system Moroccan artists used in alternating the color schemes in the designs

of two otherwise identical pages, giving each one a unique character. Figure 3 presents the book's decorative details revealing the elements that set Islamic arts apart in a general sense. Islamic art depended on a multitude of variations all based on the same design. In each figure there are outside spaces identical in shape to the primary divisions of the composition. The decorative components occur in impressive rhythms and contain aspects and treatments full of differences and varieties.

The Koran of Sultan Ghuri

In figures 14, 15 and 16 Prisse d'Avennes shows forty-six complete decorative details all from the Koran of Sultan Qansura, Al Ghuri. From these the reader can deduce the creativity involved in the Korans production, and that its Naskh calligraphy, ornamentation and gold leafing were considered holy work. These pages represent a place where artists met to compete with each other in an impressive process of reinvention and creativity, showing off their skills, accuracy and respect. As they practiced their work in a spiritual environment the inspiration for the decoration of the pages came through meditation and was the Muslim artist's expression of heaven. These pages demonstrate excellent variety in their elements, compositions, decorations, color schemes, shadows, depth and expression of several states. They also reflect what Muslim artists arrived at in terms of style and how this differed from the artistic styles of previous civilizations. The Islamic style is a unified institution of characteristics rich in resources. These pages are a focus for adoration and comparison. The reader can use a magnifying glass to examine the details and make his/her own comparisons between similar spaces, circles and bands shown in the examples to deduce the extent of the variation and imagination that was required in approaching this kind of ornamental composition. The aesthetics and coloration of each circular space or decorative band in the page will also be revealed through close examination.

The attention of Prisse d'Avennes was not limited to the recording of the creations of Muslim artists in the decorations, gold leafing and writing of Holy Korans. He also focused on two other creative fields of the book arts; bookbinding and drawings of the intricate details in Islamic calligraphy.

Bookbinding

This section of the book contains two different designs for Koran covers each different from the other in its composition, coloring and decorative elements, its making and its perfections. They both reflect components of, and are linked in their design to, the carpets shown in figures 48 and 51, to the door of the mosque decorated with hollow copper of which a part is shown in figure 95, and to the ornamentation from the tomb of Sultan Qansura al Ghuri from the 16th century. In figure 27 it is clear that in the laeft-hand cover the method of *tumheet* was used, which relies on the amount of pressure on the leather using metal tools to control the relief of the decoration and the depth of the background plus the gold leafing of the entire space. This leaves borders to be defined by the color of the leather that tends to be of a reddish hue. As for the right-hand cover most of it was left the natural color of the leather onto which an incense burner was drawn. This resulted in a degree of coloration the centre of which colored spaces are filled with varied saturations of green, blue and red onto which the botanical decorations were then stamped, and then further defined with gold leaf.

Cut Outs and Assembly

In figures 25 and 26 Prisse d'Avennes shows another technique of varying the book covers with technical effects or *taymoury*, which depends on an astonishing level of intricacy and detail, resembling the immense detail of carpet designs and patterns. The artist would begin with six pages of different colors, and would then cut the shapes from the paper using a sharp edge. These cut-outs maintain a delicate networks of botanical decoration which, while bursting with boundless detail in width, in some parts, do not exceed a quarter of a millimeter. Each of the precise and detailed decorations were then stuck on to the differently colored pieces of background paper to achieve a variety of contrasting effects from the same design.

Hopefully this explanation of the technicalities of creating has excited the imagination of the readers and enabled them to visualize the detailed forms that the sharp edge created and the kind of magnifying glasses that the artists used to achieve and control the details and intricacy they desired. It should also give an impression of the extent of the patience and caution that the artists had to practice to produce such magnificent work and the types of glue that preserved the colors from wrinkling, contamination or fading. In spite of its delicacy. Prisse d'Avennes points to the detail of figure 26 as an example of the deterioration this craft suffered in the 18th century.

The Tiny Details Shown in the Book

The tiny details that Prisse d'Avennes chose to render are from the Schefer copy of the Maqamat Al Hariri that was held in Paris, which the Iraqi artist Yehia Bin Mahmoud el Wasti illustrated in the year 1236 as an example of the art of book illustration. To clarify the tiny details there are images in figure 4 that span five pages of the old scriptures that Mohammed Abu Al Qasem Hariri created between 1054 and 1122 in the city of Basra, composed of fifty stories of good morals and greatness representing rarities in the character of Abi Ziyad al Sorougy. These stories were narrated by the author Al Hariri, under the false name Al Haref Bin Hamam. In figure 24 Prisse d'Avennes depicts the opening page of Maqamat Al Hariri that differs greatly from the usual artistic methods of Al Wasti, a master of the human figure. The style, and certain aspects of the drawing indicate therefore that they were created as an addition to Maqamat Al Hariri at a later time, or it may be a part of another manuscript as is clarified in the caption to the figure. The four pages of Maqamat Al Hariri resemble those of the Iraqi Arabic school of painting, of which Al Wasti was the biggest star. It contains effects adapted from Farsi, Chinese, Byzantine, and Indian cultures. The paintings of the figures look rational and believable with botanical backgrounds and architecture. These drawings are also unique in the theatrical depiction of movement, and dress and the expression on the faces of the humans and animals and their hand gestures. However, when drawn by d'Avennes the figures lose some of the life and expressions captured in the tradition of Baghdad (See the captions to figures 29, 22, 23, 24).

Dr Mustapha El Razzaz

L'ART ARABE



Prologue

Des documents sur des monuments qui ne sont plus

Cet ouvrage contient une collection merveilleuse de dessins parfaits, minutieusement exécutés. Ceux-ci constituent une référence importante pour l'étude du patrimoine architectural, ornemental et artisanal de l'Égypte islamique; et ce, étant donné que ces dessins sont l'unique trace qui a survécu de la plupart des monuments esquissés dans cet ouvrage. Certains ont été démolis sous l'occidentalisation du goût artistique au cours de la renaissance de Mohamad Ali, qui était à caractère européen. D'autres ont subi l'influence néfaste de l'érosion et de la négligence. Un troisième groupe a été frappé par l'horrible tremblement de terre de 1856, sans oublier ceux qui ont été spoliés et exportés vers d'autres pays. Pourtant, rares sont les monuments esquissés dans ce livre qui subsistent dans les musées artistiques célèbres, à l'exception des monuments principaux concernant les mosquées et les grands sabils et qui malheureusement n'ont pas été épargnés de la détérioration et de l'effondrement.

D'où l'importance extrême des dessins contenus dans cet ouvrage préparé par l'orientaliste français Prisse d'Avennes (1808-1879) qui a vécu en Égypte au cours du règne d'Ibrahim pacha.

L'introduction du livre met l'accent d'une part sur l'égyptomanie et d'autre part sur le respect des Égyptiens pour l'Occident qu'ils considéraient comme un minaret de la civilisation et une échappatoire pour se débarrasser de l'arriération dont ils étaient victimes au cours de l'époque ottomane. L'introduction souligne ensuite la vie de Prisse d'Avennes et spécialement son séjour en Égypte et ses multiples déplacements entre Luqsor et Le Caire ainsi que ses nombreuses visites qui l'ont mené aux différents villes et villages, même à La Nubie. L'introduction braque la lumière sur les rôles qu'il a joués au cours de cette période et met en relief ses compétences incroyables concernant le dessin, l'apprentissage des langues, de la géométrie, de la topographie et de l'archéologie ainsi que son activité dans l'excavation et la fraude des monuments vers la France. Ceux-ci constituent aujourd'hui l'essentiel du pavillon égyptien au Louvre de Paris.

L'introduction traite de même la théorie de l'esthétique orientale et sa divergence représentative de celle occidentale, l'apparition de l'assemblage et du collage dans l'art islamique à travers les décorations géométriques et architecturales, la calligraphie arabe, la représentation des miniatures et des autres artisanats, les effets de la mathématique, de la géométrie et de l'astronomie sur l'évolution de ces arts assez singuliers et sur la formulation d'un langage rythmique qui leur est propre. Les moucharabiehs en bois, le marbre, la pierre, le plâtre, la céramique, les pièces en bois et en métal, le verre, le textile, les tapis, les livres, les manuscrits, les corans et leurs reliures, les miniatures ne sont que des exemples de trésors dont regorge le présent livre exquis.

Introduction

L'égyptomanie et l'intérêt égyptien porté à L'Occident

L'expédition de Bonaparte en Égypte en 1798 et les découvertes scientifiques ainsi que les achèvements artistiques qui ont découlé ont profondément marqué les Français et les Européens. Ces derniers ont ouvert les yeux avec fascination et respect sur la civilisation égyptienne.

Réciproquement, les Égyptiens ont découvert l'existence d'autres civilisations sur l'autre rive de la Méditéranée, des civilisations qui ont perfectionné les techniques, les arts et les métiers et qui sont arrivées à un stade beaucoup plus développé que celui de l'Égypte figée et arriérée pendant de longs siècles.

Dès que les "Zaæms" du peuple égyptien ont soutenu Mohammad Ali en tant que wali d'Égypte, ce dernier s'est lancé dans un projet ambitieux pour le développement du pays. Pour réaliser ses objectifs, Mohammad Ali a eu recours aux experts et aux savants français qui ont choisi de rester en Égypte après l'échec de l'expédition de Bonaparte. En fait, Mohammad Ali a eu également recours à d'autres Français qui ne faisaient pas partie du corps des savants de l'expédition. Ils sont venus dans le pays, attirés par le halo de la civilisation égyptienne récemment découverte. Petit à petit, le nombre des Français ambitieux et passionnés augmente en Égypte. Parmi eux, il existe ceux qui ont participé à l'entraînement des cadres égyptiens et ceux qui préparaient les boursiers égyptiens envoyés par Mohammad Ali en France. Parmi ces Français, on se rappelle les noms de deux architectes: Pascal Coste et Jules Bourgoin. On se rappelle également le nom de l'auteur de ce livre: Prisse d'Avennes.

Trois auteurs: différentes perspectives

La venue de ces deux architectes en Égypte était liée à des projets architecturaux, éducatifs et à la réalisation de constructions urbaines ou militaires. Ils avaient également un intérêt personnel à dessiner et à peindre les antiquités égyptiennes. Ils publiaient leurs dessins dans des revues connues par leur exactitude et leur élégance. Les dessins étaient accompagnés d'études analytiques et historiques.

Pascal Coste a ainsi publié entre 1837 et 1839 un grand livre intitulé *L'architecture islamique et les antiquités du Caire*. Ses tableaux (études en couleurs) se distinguaient par leur exactitude absolue.

En 1837, l'architecte Jules Bourgoin a publié une merveilleuse étude des motifs décoratifs et du système de leur répétition. En 1877, Prisse d'Avennes a publié une œuvre de plusieurs volumes intitulée *L'art arabe d'après les antiquités d'Égypte du septième siècle jusqu'à la fin du 18ème siècle*. En fait, le livre qui est entre vos mains regroupe les reproductions des motifs décoratifs qui ont été publiées dans *L'art arabe* de d'Avennes.

Prisse d'Avennes 1807- 1879

L'auteur de ce livre est Achille-Constant-Théodore-Émile Prisse d'Avennes, égyptologue français qui avait beaucoup de talents. Il s'est acquis de multiples expériences à travers son travail dans les missions militaires et civiles.

Il était un artiste doué, chercheur et écrivain, linguiste et architecte. Il se caractérisait par sa modestie envers les gens simples dont il a appris leur langue et parmi lesquels il a vécu, éprouvant une grande sympathie envers eux. Sa personnalité se distinguait par l'exactitude, la constance et la curiosité. Ces vertus se reflétaient sur son travail en archéologie et ses recherches sur les antiquités.

D'Avennes est français de naissance et de nationalité. Issu d'une famille de la noblesse d'origine britannique, il est né le 27 janvier 1807. Son père était inspecteur des bois de Monseigneur Talleyrand-Périgord. Lors de la mort de son père en 1814, Prisse a été confié à un prêtre.

Entre 1822 et 1825, sa famille l'a encouragé à étudier le droit, mais ses dons naturels étaient de nature artistique. Ainsi, il est entré à l'École des arts de Châlons-sur-Marne pour apprendre le dessin et l'architecture où il a gagné d'importantes expériences qui se sont reflétées sur ses œuvres ultérieures.

D'Avennes en Égypte

D'Avennes est arrivé en Égypte en 1829 où il a séjourné pendant dix-sept ans interrompus par de courts voyages. Ces années égyptiennes ont commencé après qu'il a effectué un voyage en Grèce à l'âge de dix-neuf ans. C'était durant la guerre de l'indépendance menée par les Grecs contre l'Empire Ottoman. Avant de venir en Égypte, d'Avennes avait également travaillé comme assistant du haut-commissaire de l'Angleterre en Inde. D'Avennes a également visité la Palestine avant de se rendre en Égypte dont il a aimé le peuple et les vestiges: celles de l'Antiquité et celles de l'époque islamique.

En Égypte, il s'est rendu au service d'Ibrahim Pacha. Ce dernier entretenait des projets de constructions publiques et des projets d'irrigation auxquels d'Avennes a largement contribué. Il a également enseigné la topographie et les moyens de fortification dans les écoles militaires du Caire et de Damiette. Il a donné des cours aux fils du Wali.

En Égypte, d'Avennes s'est habillé en djellaba et il mettait un turban. Il a appris l'arabe et s'est converti à l'Islam. Il a changé de nom pour devenir Idriss effendy. Tout cela l'a beaucoup aidé à se balader librement dans les rues et à s'intégrer dans la société égyptienne.

Pendant son travail en tant qu'hydrologue, il s'est rendu dans diverses contrées de l'Égypte. Dans ses déplacements, il visitait les sites archéologiques, il dessinait et il écrivait des articles sur les villes historiques et sur les villages contemporains.

En 1836, à la suite d'une discorde avec le chef de l'école d'infanterie, d'Avennes a présenté sa démission pour se consacrer à ses découvertes archéologiques et à ses écritures sur les vestiges de l'Égypte ancienne. Il s'est installé à la ville de Luqsor pendant sept ans. Durant son séjour dans cette ville de la Haute-Égypte, il a visité la Nubie, l'Éthiopie, la Syrie, la Palestine, l'Iran, la Turquie, la Péninsule arabe, Médine et la Mecque.

Le Louvre s'acquiert de la collection égyptienne

Les capacités linguistiques de d'Avennes étaient étonnantes: il a appris l'arabe, le turc, l'amharique, le grec, le copte, le latin, l'anglais, l'italien et l'espagnol en plus de sa langue maternelle qu'est le français. D'Avennes a également étudié plus ou moins l'hiéroglyphe étant donné que celle-ci n'était pas encore connue et étudiée à fond par les spécialistes.

En 1843, il s'est installé dans les salles qui se trouvaient à l'arrière du temple de Karnak à Thèbes. Il dessinait les motifs décoratifs et il prenait des empreintes - de grands formats - pour les textes gravés en bas-reliefs sur les murs du temple. Bien que d'Avennes revendiquait la préservation des antiquités, il en envoyait lui-même de grandes quantités en France dont soixante têtes de statues et vingt-sept caisses remplies de différentes pièces antiques qu'il a mises en bateau en 1843 en direction de son pays. Cette collection a constitué plus tard la Salle des Rois au musée du Louvre.

d'Avennes travaillait la nuit dans les fouilles archéologiques alors que le jour il étudiait et dessinait les antiquités de la Haute-Égypte, de la Nubie et du Désert Oriental.

En 1844, il est retourné en Europe pour publier les études qu'il a achevées grâce à son énergie exceptionnelle et à son travail acharné, humblement soutenu par deux assistants.

d'Avennes revient en Égypte en 1858 pour reprendre ses travaux sur le patrimoine égyptien et pour continuer le trafic des antiquités avec la France. Il a passé la première année dans l'étude des antiquités islamiques dans la ville du Caire. Puis, il a passé dix-huit mois dans la correction et la rédaction de ses études antérieures. Cette fois-ci, pour perfectionner ces études et pour préparer son travail à la publication, il s'est fait accompagner d'un photographe du nom de A. Jarrot et d'un peintre hollandais: Willem de Famars Testas. Il a également reçu un soutien financier du ministère français de l'enseignement.

La rédaction de ce livre

Au cours de cette seconde visite, d'Avennes a achevé son travail intitulé *L'art arabe*. Ce livre est considéré comme un des meilleurs ouvrages descriptifs sur le thème traité. Il est également une des premières tentatives qui se caractérise par la globalité de vision ainsi que par l'exactitude scientifique. Le livre a contribué à découvrir l'esthétique des arts arabes en Égypte ainsi que les lois de construction et les secrets de l'artisanat arabe aux orientalistes, chercheurs, dessinateurs et peintres. En fait, le livre prend plus d'importance actuellement car beaucoup de constructions architecturales qui y sont traitées ont subi les méfaits et les vicissitudes du temps.

L'intérêt que portait d'Avennes et ses homologues orientalistes à étudier les chefs-d'œuvre de l'architecture et des arts décoratifs orientaux à travers les dessins et les peintures fidèles et excates avait un objectif documentaire: il s'agit d'une civilisation qui continuait à s'épanouir durant plus de mille ans dans une sorte de renouvellement perpétuel. Les orientalistes étaient témoins de l'époque de la décadence de la civilisation. Ils étaient également témoins de l'écroulement de beaucoup de chefs-d'œuvre d'architecture et témoins des détériorations que ces bâtiments antiques ont subies lors du tremblement de terre qui a frappé le pays en 1856. D'Avennes a remarqué que beaucoup de sites historiques qu'il a étudiés pendant son premier voyage ont complètement disparu à cause de ce tremblement de terre. Il a réalisé que c'était probablement une dernière occasion pour avoir une image de ce qui reste des ruines.

Le peintre hollandais et le photographe qui accompagnaient d'Avennes travaillaient avec lui durant de longs jours, malgré la maladie du premier et la grande détérioration que sa santé a subie durant son séjour en Égypte. Ces deux artistes dessinaient et peignaient les motifs décoratifs dans la pénombre des mosquées. Le soir, ils recevaient la critique acerbe de d'Avennes.

Jarrot, le peintre, est retourné en France lors d'une crise de nerf due à l'excès de travail. C'était avant le retour de d'Avennes, alors que le peintre Testas est rentré en France cinq mois après, au mois de juin 1860. Ces artistes ont senti la récession qui a frappé les ateliers des arts et métiers avec la venue de Mohammad Ali. Ce dernier optait dans ses projets de déveleppement vers l'exemple occidental au détriment du patrimoine artisanal local. Ces artistes venus de France étaient témoins de l'aire des entrepreneurs étrangers qui venaient exécuter les projets lucratifs du gouvernement.

Les objectifs des orientalistes en Égypte

Les motifs des artistes qui ont accompagné l'expédition de Bonaparte se limitaient au soutien des projets militaires et des ambitions impérialistes de Bonaparte. Ces artistes avaient la conviction que l'étude des biens et des richesses du pays et de sa culture, également de son patrimoine matériel, culturel et social était essentielle pour avoir la souveraineté sur le pays.

L'Égypte avait changé au moment où les orientalistes comme Prisse d'Avennes ont choisi d'y venir. Après la fin de l'expédition, l'Égypte s'était lancée dans un projet ambitieux de développement. Dans ce but, elle invitait les entrepreneurs, les experts et les urbanistes étrangers, elle leur donnait beaucoup d'argent et elle leur offrait tous les moyens de confort et de protection. Ces derniers acquéraient ainsi un statut particulier lors de leur retour dans leur pays. Ils avaient une bonne réputation grâce à leur travail en Égypte en tant qu'experts internationaux.

Les musées et les marchés de l'Europe demandaient avec ferveur des pièces égyptiennes antiques. Les bureaux d'architectes en Europe dépêchaient les éditeurs pour publier des ouvrages descriptifs qui leur permettraient de comprendre les styles architecturaux, décoratifs et artistiques islamiques. Les architectes voulaient ces livres pour perfectionner la construction et la décoration des bâtiments et des mosquées demandés par le gouvernement égyptien.

Il était impossible pour eux d'entrer dans ce domaine sans avoir recours à ces ouvrages et à ces dessins analytiques exacts qui ont révélé les secrets du patrimoine artistique islamique.

d'Avennes a donné à ses études une grande vitalité. Il leur a procuré un souffle poétique unique. En fait, ce sont ces deux caractères qui distinguent l'œuvre de d'Avennes de celle des autres orientalistes contemporains à lui comme Coste et Bourgoin. Ces derniers se sont préoccupés uniquement de l'objectivité scientifique pure.

Les précieux acquis du voyage

Lors de son retour à Paris en 1860, d'Avennes avait en sa prossession un grand nombre de dessins et de peintures... des centaines de mètres d'impressions gravées avec des bas-reliefs, des centaines de photos et également beaucoup de remarques et des notes prises sur les différents sites. En plus, il a

ramené avec lui 99 momies pharaoniques dont les noms et les dates de naissance et de mort sont identifiés et reconnus. Ces momies ont fini par être mises au Louvre.

d'Avennes a travaillé ardemment avec les imprimeurs pour préparer des lithographies sur pierre et sur métal. Il travaillait lui-même avec les ouvriers imprimeurs pour être sûr de la similarité des résultats avec les dessins qu'il avait faits et dont il avait fixé les couleurs.

L'ouvrage de d'Avennes avait gagné une grande importance parmi les orientalistes, les dessinateurs et les artistes lors de sa publication en 1877. Il était considéré comme un document visuel d'une grande exactitude plutôt qu'une référence théorique. En plus, l'ouvrage contenait des exemples représentatifs du patrimoine artistique islamique en Égypte.

Pourtant, le livre de d'Avennes contient quand même quelques fautes dues à la nature confuse des connaissances de cette époque sur le patrimoine et la civilisation islamique. N'oublions pas également que d'Avennes ne connaissait pas parfaitement la langue arabe alors que ses assistants ne la connaissaient pas du tout. C'est pour cette raison qu'ils ont copié quelques informations d'une façon erronée. Ils ont copié les lettres de l'alphabet arabe comme s'il s'agissait d'un dessin. Ainsi Ils ont confondu entre les lettres waw و et rä' ر. Les signes phonétiques n'étaient pas souvent mis sur les lettres qui leur convenaient. Parfois même les motifs décoratifs faisaient un seul corps avec les lettres.

Dans les planches 10 et 11 ainsi que 12, on remarque l'abscence de quelques lettres. Les planches reflètent des lacunes dans l'art de l'écriture arabe et dans les proportions de sa structure.

Il existe une autre raison de nature pragmatique derrière ses fautes: la hâte de d'Avennes et des éditeurs de fournir aux dessinateurs et aux décorateurs les tableaux et les dessins indispensables à leur travail et le manque d'intérêt de ces derniers aux études et aux analyses historiques.

Les arts et les métiers que contient le livre

L'ouvrage contient des œuvres artistiques d'une grande valeur qui ont été réalisées en Égypte durant les différentes époques; depuis celles des Ayyubides jusquà la fin du règne des Ottomans. Ces œuvres ont été faites de pierre, de plâtre, de bois, de marbre, de porcelaine, de différents métaux et de verre. L'ouvrage de d'Avennes s'intéresse également aux textiles, à la broderie et aux tapis. Il contient également quelques planches contenant de merveilleuses ornementations de corans, ainsi que des planches de reliures décorées d'entrelacs dorés ou colorés. L'ouvrage contient de même des planches de quelques œuvres que d'Avennes a trouvées dans les musées d'Europe et des pièces artistiques qui reflètent les différentes influences mongoles, iraquiennes, marocaines et andalouses. Cet intérêt fait sortir le livre du cadre mis par son auteur. Ce dernier voulait que son livre traite l'art islamique en Égypte. Mais en fait, les œuvres provenant d'autres pays et auxquelles le livre s'intéresse, aident à travers un regard comparatif à faire ressortir les aspects du style égyptien et à révéler les différentes sources qui ont nourri ce dernier à travers les époques.

Point de vue sur le patrimoine ottoman

Malgré le dégoût qu'éprouve d'Avennes pour l'art ottoman, puisqu'il avait participé dans sa jeunesse

à la guerre contre les Turcs en Grèce, l'ouvrage contient beaucoup de chefs-d'œuvre artistiques ottomans: des parquets en dalles de porcelaine, des toits en bois colorés et des salons d'une grande richesse artistique. Pourtant, les notes de d'Avennes sur les pièces d'art ottomanes nous révèlent ses sentiments: il les considère comme des signes de la décadence qui a frappé l'art islamique en Égypte.

Une méthode différente de la vision

La vision occidentale de l'art

Il nous faut une méthode différente pour aborder les arts islamiques qui diffère beaucoup de celle qu'on adopte dans les arts occidentaux classiques et modernes. Dans l'art occidental en général, les œuvres s'imposent au public à travers les sens: l'œil voit dans les tableaux des personnages en colère, brisés ou victorieux, qui souffrent d'une grande douleur ou qui jouissent d'une gaité envahissante. Parfois, les personnages dans les tableaux discutent entre eux, leurs traits sont passionnés et émouvants. Dans les tableaux de l'art occidental, la perspective et le clair-obscur régissent l'espace et donnent l'impression qu'il s'agit de scènes de cinéma. Celles-ci sont prises d'un seul angle que l'artiste a choisi.

Les tableaux portent le plus souvent un titre. Parfois, ils traitent des personnages religieux ou mythologiques ou bien des personnages qu'on croise dans notre vie quotidienne. Tout cela leur donne d'emblée un caractère familier aux yeux du public. Les tableaux provoquent les connaissances et les conceptions de ce dernier et le forcent à entrer dans un jeu d'assimilation.

La vision artistique islamique

Or, la réception de l'art islamique diffère beaucoup de celle de l'art occidental. L'art islamique vise le plaisir spirituel. Il incite à la méditation et à l'effort intellectuel. Il ne se révèle qu'à un public prêt à se laisser aller complètement au jeu de réception et qui consacre ses facultés intellectuelles à la méditation. Le public ou le récepteur découvrent plusieurs visions comme s'ils se trouvaient devant un cristal. Ceci offre des visions qui ne cèssent de changer et qui provoquent l'imagination de celui qui le regarde. Ainsi, la vue devient une vision et ce jeu se perpétue autant que le recepteur s'y soumet.

C'est pour cela que l'artiste islamique vise expressément à ce que son art soit apparemment simple, neutre, symétrique, et répétitif tout en ayant recours aux formes primaires comme le carré, le triangle, le cercle, le rectangle et les étoiles.

On voit souvent au premier plan les tiges, les branches, les fruits et les fleurs, l'arabesque et la calligraphie. L'artiste islamique reste toujours simple quand il exerce un seul art ou bien quand il fait une œuvre complexe où se croisent architecture, calligraphie et arts décoratifs, voire même l'accord ingénieux de ces trois arts ensemble.

La plupart de ceux qui regardent l'art islamique ne fait pas l'effort de méditation indispensable pour en approfondir l'interprétation; elle se contente de l'apparence et elle ne voit dans cet art qu'un art décoratif, géométrique ...un art tranquille et élégant qui donne un caractère majestueux au mur, au tapis et à une page de coran; alors que ceux qui font un effort pour méditer cet art, avec des yeux attentifs et un intellect ouvert et en éveil découvrent en lui différents degrés d'émerveillement, de curiosité mais ils

éprouvent surtout une extase de nature intellectuelle et spirituelle et accèdent à un état d'âme transcendant. En fait, le public attentif sentira une sorte de sérénité en observant le va et vient des lignes qui se tissent, s'accumulent et puis se libèrent l'une de l'autre. Cet état d'âme se renforcera en observant les dialogues virtuels qu'entretiennent les espaces et les couleurs... Il s'agit d'un univers qui se traduit symboliquement à travers une croyance musulmane aux paradis célestes desquels coulent les fleuves et où se trouvent des délices qu'aucun œil n'a vus et dont aucune oreille n'a entendu parler. Un paradis abstrait et inconnu.

Ainsi, on pourra comprendre comment l'art islamique a assimilé les différents éléments des arts antérieurs, sassanides, byzantins, hellénistiques et comment il a opté pour les intégrer dans ce style méditatif.

On pourra également comprendre comment l'art islamique a tissé les éléments de ces arts pour leur procurer ce caractère qui invite le public à une contemplation libre et comment il a éliminé les éléments qui provoquent les sens et les sentiments. *L'art islamique brosse une image qui reflète la vision que la religion conçoit de l'univers,* comme disait le cheikh Sayyed Qoutb.

Entre spiritualisme et utilité

Puisque la civilisation islamique opte pour la modération et l'équilibre entre le travail sain et béni sur terre et la récompense dans l'au-delà, l'art a pris en considération la valeur de l'utilité qui émane de cette vision du travail et du devoir de l'homme durant sa résidence sur la terre. Les objets de l'art islamique sont conçus pour qu'ils accomplissent des fonctions dans la vie quotidienne. Ils sont également faits avec le coût de production le plus réduit.

Ainsi, l'art islamique remplit parfaitement les deux tâches auxquelles il est dédié: l'utilité et la méditation spirituelle. Les artistes musulmans ont donc dompté les techniques, les compétences et les connaissances scientifiques et artisanales mais surtout les matières brutes pour arriver à ce double objectif. Il eu recours à des plans et des maquettes pour perfectionner les rapports entre les différents éléments et pour inventer de nouveaux médiums. Ceux-ci se complètent entre eux à force de répétition et de composition. Les artistes et dessinateurs ont ainsi facilité la tâche des artisans pour réaliser souplement et efficacement leurs idées.

Afin de réaliser ce double objectif: celui de l'utilité qui reflète la beauté extérieure vue par les sens et celui de la méditation spirituelle qui se tourne vers les vérités intérieures conçues par le cœur, l'artiste musulman a transformé les éléments de la nature et les a intégrés dans des compositions rythmiques et géométriques. Celles-ci s'intègrent dans un mouvement perpétuel. La méditation rationnelle et philosophique que reflète l'art islamique est une tentative de traduire l'environnement matériel en des vérités intellectuelles absolues qu'on conçoit à la fois par la raison et par la sensibilité. Cette expression ne ramène pas les éléments à leurs sources dans la nature mais elle les approche de l'espace absolu renforçant ainsi l'idée du monothéisme qui voit dans l'âme une parcelle du vaste univers.

Les formes se transforment de l'état sensuel et passager à un état spirituel et absolu. Cette vision trouve son interprétation dans l'œuvre d'Abou Hamed Al-Ghazali qui distingue les phénomènes esthétiques de nature sensuelle et de nature spirituelle des phénomènes intellectuels. Cheikh Mohammad Qoutb - dans son livre intitulé *L'art et l'islam* - dit: *"La religion se croise avec l'art puisque les deux partent du monde*

de nos besoins, de notre soi, à un monde parfait; les deux phénomèmes - l'art et la religion - sont une révolution contre le machinisme de la vie".

La méthode de perception

Ainsi, l'étude des merveilles du patrimoine de l'Égypte islamique que Prisse d'Avennes a dessinées dans ce livre exige un effort particulier. Il nous faut méditer l'œuvre dans son intégrité tout en étant attentif aux divers éléments qui le constituent. Il s'agit d'une lecture simultanée du général et du partiel et du parcours de ce dernier dans le tissu de l'œuvre. Il faut répéter à plusieurs reprises la lecture poursuivant chaque fois une nouvelle trace et un nouveau fil. Le public devient ainsi comme un cinéaste qui prend d'abord la scène dans son intégralité puis utilise des objectifs pour s'approcher des éléments qui forment le tout. Puis il utilise d'autres objectifs pour revenir à la scène dans sa généralité et ainsi de suite.

Le fait de suivre attentivement les directions des lignes dans l'art islamique nous mènera à découvrir leur jaillissement à partir des axes principaux et puis leurs retours vers ces derniers. Dans ce mouvement, l'œil va d'abord vers le centre de l'oeuvre puis il se dirige vers les extrémités. Cela donne un grand dynamisme au jeu de perception et accentue le mouvement imaginaire des lignes.

Il nous faut également penser d'un côté au calcul et d'un autre côté aux relations géométriques entre les formes mais aussi à la volonté de l'artiste de renouveler et de changer. Dans les motifs décoratifs du *minbar* de la grande mosquée de la ville de Kouss par exemple, on remarque la succession symétrique des unités hexagonales et de celle des étoiles. Paradoxalement, on remarque que les décorations qui remplissent chaque hexagone sont différentes d'une unité à une autre. Les décorations de la partie supérieure de l'hexagone diffèrent également de celles d'en-bas. On voit cela clairement dans les deux planches 118 et 119 dont le sujet date du douzième siècle.

L'assemblage et le collage

Les décorations dans l'art islamique reflètent la sensibilité de l'artisan, mais également son talent et sa perpetuelle recherche pour bien assembler, métisser et rythmer les différents éléments. L'artisan musulman s'est attaché à faire ressortir à la fois l'unité et les variations qui se cachent dans celle-ci. Ainsi, les décorations deviennent des œuvres dont les fins restent ouvertes sur un monde infini. La technique de ces œuvres de décoration islamique appartient en fait à ce que nous appelons aujourd'hui le collage et l'assemblage.

Le collage consiste à métisser - en collant - différents éléments préfabriqués ou bien qui ont été fabriqués spécialement dans ce but. À travers le collage, les différents élements acquièrent leur essence globale. L'assemblage consiste également à métisser différents éléments. Mais ces derniers doivent avoir trois dimensions et leur assemblage devrait donner un effet symbolique et expressionniste de façon à changer complètement la nature première des éléments utilisés.

La civilisation islamique a commencé par métisser des éléments et des méthodes qui appartiennent aux différentes cultures des pays conquis et des régions avec lesquelles les Arabes entretenaient des relations commerciales ou d'autre nature. Ainsi elle a commencé par l'assemblage de divers éléments. Ces derniers étaient parfois de nature contrariée et parfois ils étaient homogènes. La civilisation de l'Islam a,

en effet, perpetué ce processus d'assemblage et de collage durant toute sa longue histoire. L'artiste musulman reprend des éléments préfabriqués pour les intégrer dans de nouvelles œuvres remplissant de nouvelles fonctions. Ainsi, il réutilise les piliers en marbre des anciens bâtiments et il les intègre dans une nouvelle architecture ou une nouvelle œuvre décorative (planche 58). Il rassemble également divers éléments de différentes couleurs et de différentes formes pour construire une muraille en mosaïque de marbre (planches 139 et 140 et de 149 à 153). De même, il rassemble des milliers de pièces en bois travaillées pour faire de beaux rideaux, utiles, harmonieux et qui pourraient être déplacés facilement d'un bâtiment à un autre (pl. 64, 65, 66). L'artiste musulman ajoute aux anciens styles architecturaux de nouvelles décorations comme les carreaux colorés dans la mosquée Chaykhoun qui date du XVIII^{e} siècle. En fait, les carreaux donnent un air ottoman à un bâtiment de style mamelouk (pl.73). Le transfert du magnifique minbar de la mosquée de la ville de Kouss à la mosquée Ibn Touloun au Caire (pl.119, 120, 121) est également un exemple puissant de la liberté de l'artiste musulman à rassembler divers éléments pour créer sa propre esthétique.

L'intégrité de l'œuvre décorative se réalise malgré la diversité des éléments qui la constituent. L'œuvre pourrait être formée de pièces de marbre, de pierres, cailloux, bois, os et métaux; cela sans toucher à l'harmonie globale de l'œuvre. Celle-ci pourrait être formée d'un seul médium comme le bois dans le cas du mashrabiyyah. Dans cette pièce, le bois est taillé en des milliers de motifs de formes et de tailles différentes et malgré cela, les mashrabiyyahs jouissent d'une parfaite harmonie et d'une grande stabilité. Il sera également utile de remarquer que l'art islamique en Égypte depuis la conquête arabe jusqu'à l'époque ottomane optait pour une sobriété dans l'utilisation des couleurs en respectant les couleurs naturelles des matériaux utilisés. Celui qui contemple l'art islamique en Égypte découvrira les secrets de ces œuvres, la profondeur de leur structure et les lois ambiguës qui dictent leur élaboration et leur rapport plus ou moins complexe avec la nature.

Un horizon pour la méditation

Ainsi, le public pourrait passer des jours pour bien contempler un tapis sur l'endroit où sont éparpillées des feuilles d'arbre et des fleurs avec une étrange harmonie. Le tapis est également orné de motifs géométriques impressionnants (planche 51 tapis Ouchak qui date du XIV^{e} siècle et planche 48 qui représente un grand tapis du XVIII^{e} siècle).

Le même plaisir qu'on éprouve devant ces tapis, on le ressent devant les couvertures des livres arabes cachetées, colorées et gravées (planches 25, 26,27) qui datent du XVI^{e} et du XVIII^{e} siècles. On le ressent également devant la portière en bois ornée avec des pièces de bronze de la mosquée Al Khanquah construite au XVIII^{e} siècle. On admirera surtout la portière de la mosquée du prince Sidi Youssof Al-Mass décorée également en bronze et datant du XIV^{e} siècle (planche 101).

Les planches 112, 119, 121,155, 156 représentent de merveilleuses pièces ornementales en bois et des fenêtres en arabesque.

Le style géométrique, le style végétal et la calligraphie

On pourrait diviser les arts décoratifs islamiques en trois styles: celui qui consiste à utiliser des motifs

géométriques et l'autre qui adopte les motifs végétaux. Le troisième style est celui des calligraphies de différents formats et de diverses écoles.

La calligraphie

Prisse d'Avennes a consacré beaucoup de temps à l'étude des motifs décoratifs géométriques et à ceux de nature végétale, mais il a plus ou moins négligé les calligraphies. Cela est probablement dû à son manque de professionnalisme en langue arabe et à la difficulté des règles de la calligraphie arabe et des techniques de son écriture. En effet, le crayon, dont le diamètre est de quatre millimètres, doit être taillé en biais avec un angle d'un millimètre et cela pour l'utiliser dans la calligraphie kufique consacrée à l'écriture du Coran; alors que pour la calligraphie persane, l'angle devrait être de deux millimètres et pour le thuluth et le diwani, trois millimètres. Pour la calligraphie marocaine, il faut utiliser une plume plate.

Les différents styles d'écriture arabe sont dictés par des règles géométriques et des points standard; ce qui rend la maîtrise de la technique une tâche difficile pour un étranger. Ainsi on trouve des fautes dans les copies de d'Avennes, des fautes de ponctuation surtout. D'Avennes confond également entre le waw et le ra'a. Parfois même il oublie le alef qui vient après la lettre de préposition lam ou bien il confond entre les signes phonétiques des différentes lettres (planche 10).

On pourra dire que d'Avennes a traité la calligraphie arabe en tant que dessinateur et non pas en tant que calligraphe professionnel.

Pourtant, on pourrait facilement distinguer, dans ses copies, les écritures kufiques, tissées ou fleuries et l'écriture naskh, thuluth ou toumar. On reconnaîtra également l'écriture kufique échiquéenne et le kufique qui jaillit d'un point central pour flaner après dans un orbite circulaire.

Les mathématiques et la géométrie

En jetant un coup d'œil sur les motifs décoratifs géométriques et végétaux, on reconnaîtra que les deux styles sont régis par un système géométrique qui se base sur une grande connaissance des mathématiques, de l'architecture, de la chimie et de l'astronomie. Ce sont des sciences que les Arabes ont héritées des Grecs, des Indiens et des Chinois. Les Arabes ont d'abord traduit ces sciences puis ils les ont développées. Ainsi, ils ont donné au monde, à travers plusieurs générations, leurs pures créations et découvertes. Ils ont surtout largement développé le patrimoine des mathématiques appartenant aux civilisations de L'Orient et de L'Occident. Ils se sont intéressés aux carrés magiques et à la théorie des nombres amiables et ils les ont utilisés dans les domaines scientifiques et métaphysiques mais également dans l'architecture et l'art décoratif et dans la musique.

Al-Jawhari (IX^e^ siècle), Al-Abhari et Al-Nirizi (X^e^ siècle), Ibn Al-Haytham et Omar Al-Khayyam (XI^e^ siècle) ont tous contribué, en de sublimes découvertes, à la géométrie. L'algèbre et la trigonométrie se sont également épanouies grâce aux mathématiciens musulmans comme Al-Khawarizmi, Ibn Al-Haytham et Omar Al-Khayyam. Ibn Al-Haytham voyait que la perception est un processus dans lequel l'œil étudie le corps de près et essaie de le déchiffer, une partie après l'autre, tout en faisant attention aux relations qui les lient les unes aux autres.

De la théorie au travail

Les musulmans connaissaient également les outils dont les artisans ont besoin comme la règle, le compas et l'équerre. Abou Al-Wafa' Al-Bouzjani a expliqué - en s'adressant aux artisans - les lignes qui structurent les formes géométriques et comment réaliser une forme géométrique à l'aide d'autres formes plus simples. Aboul Al-Wafa' voulait en effet expliquer comment diviser les surfaces de marbre et de pierre.

Ikhwan Al-Safa wa Khillan Al-Wafa (les frères sincères), en étudiant les chiffres et les différents genres de géométrie, y ont trouvé un terrain riche pour la méditation spirituelle indispensable aux initiés à la philosophie. Selon Abou Hayyan Al-Tawhidi, la géométrie est un chemin qui guide l'âme à travers les labyrinthes des sens vers les réalités rationnelles et spirituelles. Pour ce tenant de la "phalsapha", la beauté idéale apparaît dans la perfection des membres et dans l'équilibre entre les particules. L'art, selon lui, est un effort rationnel, il est la science et la sagesse et un travail dans lequel l'âme et l'esprit produisent une œuvre harmonieuse.

Les décorations géométriques

Ikhwan Al-Safa, ou les frères sincères, disent que la plupart des artisans ont besoin de la géométrie pour évaluer le travail avant de commencer à le réaliser. Tout artisan unit les corps l'un à l'autre. Ainsi il doit d'abord évaluer l'espace dans laquelle il va les mettre et les unir. Il doit également estimer le temps: à quel moment il doit commencer le travail et quels outils il faut utiliser, comment procéder pour unir les différentes parties pour que celles-ci s'harmonisent et se complètent.

Pour distinguer entre artisan et architecte, les Anciens disaient: 'Parmi les gens, il existe ceux qui pensent à un art et le développent avec leur intelligence et leur imagination, personne ne les guide, alors que la plupart des artisans doivent apprendre leurs métiers des deux professeurs: l'architecte et le chef des artisans'.

Les Anciens voyaient que l'étude de la géométrie appliquée est indispensable pour perfectionner le travail des artisans alors que la théorie apprend à l'œil comment faire ressortir les lignes à partir du mouvement du point sur une certaine surface et comment les manipuler vers des orientations précises.

Ces expériences et ces conceptions à la fois scientifiques et spirituelles se reflètent dans l'intérêt que porte l'artiste islamique aux décorations géométriques depuis l'époque des Omeyyades. En effet, les artistes islamiques n'ont épargné aucun effort pour développer les décorations géométriques à travers les siècles et à travers les différentes dynasties. Les décorations géométriques ont joué un rôle éminent dans les arts islamiques. Elles ne se manifestaient pas uniquement dans les façades ou dans les annexes mais elles se sont répandues dans des structures complexes qui se juxtaposent en forme d'étoiles et de carreaux. Ces styles sophistiqués de décoration sont arrivés à une sorte de perfection et à un sommet artistique durant l'époque des Mamelouks en Égypte. À cette époque, la décoration géométrique intégrait les cercles et les arcs à la géométrie des triangles et celle des carreaux pour produire des mouvements qui se perpètrent circulairement avec une sublime intensité et un rythme allant en crescendo. Dans ces structures complexes, les petites unités mènent l'œil à travers un processus dynamique vers une méditation où les dimensions et les horizons se multiplient et se renouvellent et dont les orientations se diversifient. Cette vision donne l'illusion des profondeurs et des différences de niveaux.

L'étoile hectagonale se forme à partir d'un croisement de lignes horizontales, verticales et inclinées. Ces relations se perpétuent à travers le croisement des formes négatives et des formes positives.

Les structures dominantes

Le secret de l'art décoratif islamique réside dans sa géniale manipulation de la géométrie comme base pour régler le rythme et la succession des motifs. Il réside également dans l'utilisation des formes abstraites pour unifier les divers éléments et pour les fusionner tous dans la vision cosmique de l'Islam. André Paccard met l'accent sur les deux caractéristiques qui distinguent l'art islamique: les filets de lignes géométriques qu'il appelle les structures dominantes et les carrés magiques dont le carré de Véda d'origines indiennes. Celui-ci dépend d'une structure de nombre bien calculé et proportionnel qui permet la création d'un nombre infini de formes artistiques. Paccard souligne que ces deux caractéristiques déterminent et conditionnent l'art islamique. Les maîtres devaient les apprendre. Ils en héritent les secrets et les techniques qui se transmettent d'une génération à une autre. Paccard dit que les plans géométriques dans ces structures infinies apparaissent comme un miroir qui reflète la profondeur de la croyance musulmane en l'unicité du bon Dieu, le centre de toutes les créations et le créateur de tout existant. C'est une croyance qui se concrétise, sur le plan symbolique, par le pèlerinage à la Mecque et par les tours que les musulmans font autour de la Ka'ba dans des cercles qui vont en grandissant à partir du centre.

Les lignes du cercle en forme d'étoile se multiplient à partir de l'étoile centrale dans des directions précises. Elles se croisent durant leur mouvement progressif puis se séparent pour mener l'œil vers la circonférence extérieure. Ensuite, les lignes se rencontrent de nouveau et forment des éléments répétitifs, génératifs, réflexifs et croisés l'un à l'autre. Elles chatouillent l'œil à travers des trajectoires, d'abord horizontales puis verticales et ensuite inclinées vers une direction quelconque avant qu'elles ne reprennent le sens contraire. Dans ces trajectoires, le mouvement prend tantôt la forme d'un zigzag, tantôt la forme circulaire ou cylindrique pour créer des formes d'une immense profondeur et d'une sublime richesse...

Prisse d'Avennes a intensifié ses efforts pour copier les merveilles de cet art géométrique, étant donné qu'il est un architecte entraîné sur le dessin géométrique et sur le raisonnement dialectal. Ses copies témoignent d'un grand talent qui apparaît dans la plupart des dessins et des peintures de ce livre: les illustrations concernant les fenêtres en plâtre de la mosquée Kaysoun construite au XIV^{e} siècle (planche 155), la porte de la mosquée Al Saleh Ben Rozek du XII^{e} siècle (planche 151), les arabesques (planche 63), les fenêtres du prince Sounkor Al Saady, et celles du cheikh Hasan Sadaka qui datent du XIV^{e} siècle (planche 156), les mosaïques de marbre (planches 139, 140, 141, 150,151, 153), le toit de la mosquée Al Burdayni du XVII^{e} siècle (planches 130 et 133), les décorations de la maison de Chalabi qui date du XVIII^{e} siècle (planche 129), et les plans de son toit également (126 et 127), le minbar en bois de la mosquée de Qa'yt-Bey qui date du XV^{e} siècle (112), les décorations des mihrabs en bois (planche 107), la porte de la mosquée de sidi Youssof Al-Mass du XIV^{e} siècle (101), les murailles en mosaïque de la mosquée Cheikhoun qui date aussi du XIV^{e} siècle (planche 92), le tissu qui vient du XIV^{e} siècle également (planche 52), la page du Coran de la mosquée de Quayqoun qui date du XIV^{e} siècle (planche 20), la page illustrée du Coran qui date du XVI^{e} siècle (planche 13), une autre page du Coran qui date du XVII^{e} siècle dont les structures des étoiles s'intègrent dans des cercles et des arcs, les deux pages d'un Coran marocain de la mosquée de Mohammad Aboul Dahab qui date du XVIII^{e} siècle (planche 4).

Ces formes géométriques ont été gravées dans le bois, le marbre, la porcelaine, le bronze et le plâtre. Elles sont également travaillées dans les tissus ou bien peintes sur le papier. Jules Bourgoin, qui a écrit en 1873 la préface du livre de Prisse d'Avennes, a fait une grande étude dans laquelle il analyse des centaines de décorations géométriques complexes en forme d'étoiles, de cercles, de mèches binaires et de lignes aiguës ou croisées. Il a détaillé leurs éléments primordiaux. Bourgoin voulait prouver que les artistes musulmans avaient une grande connaissance de la géométrie et de ses applications architecturales. Il voulait également prouver leur connaissance des lois qui font que quelques métaux et pierres précieuses aient la forme crystalline.

Les décorations végétales

À l'époque de l'épanouissement de leur civilisation, les Arabes se sont intéressés aux jardins dans lesquels coulaient les eaux. Ils se sont spécialement intéressés aux fleurs. Ils ont ainsi cultivé les roses, les giroflées, les iris, les jasmins, les violettes et les myrtes. Ils ont également entouré leurs palais et leurs mosquées d'arbres, d'arbrisseaux et de fleurs odoriférantes.

Ils essayaient ainsi de créer sur terre une image modeste du paradis céleste. Cet intérêt que les Arabes portaient à l'agriculture et au jardinage s'est reflété sur leurs arts. Ainsi, ils ont inventé un nouveau style de décoration végétale formé de différents éléments tissés l'un à l'autre et où les tiges, les branches, les feuilles, les fruits et les fleurs se tressent à l'infini. On s'est accordé à appeler ce style: arabesque.

L'artiste musulman n'a pas fait une peinture des plantes telle qu'elles se trouvent dans la nature et il ne les a pas non plus éparpillées spontanément sur la surface mais il les a mises dans un ordre fictif fait de plans et de lignes géométriques bien calculés. La décoration végétale islamique est passée par différentes phases depuis le début du VII^{e} siècle jusqu'au début du X^{e}. Beaucoup d'éléments ont été empruntés à l'Iran et aux civilisations de l'Orient comme les feuilles d'acanthe, les feuilles de vigne, celles des palmiers, les cornes de pin, les fleurs des pommes de Grenade, le lotus et les feuilles qui ressemblent aux plumes d'oiseaux.

Entre le X^{e} siècle et le XIII^{e} siècle, l'art islamique est passé à une seconde phase, celle qui se caractérise par l'unification des motifs décoratifs; alors que la dernière phase s'étend du XIV^{e} au XVII^{e} siècle.

Pourtant, on pourra dire que l'arabesque a pris sa forme définitive entre le XIV^{e} et le XVII^{e} siècle.

À côté des motifs décoratifs végétaux et des structures d'arabesque, l'artiste musulman a inventé des mélanges harmonieux de décorations géométriques et de formes végétales. En fait, ces mélanges, ou bien ce métissage, se caractérisent par une grande richesse artistique.

On trouvera, dans ce livre, beaucoup d'exemples de décorations végétales dont la pierre tombale en marbre de la mausolée du prince Sarghtemch qui date du XIV^{e} siècle apr. J.-C. (planche 136); les lignes de décorations colorées de la mosquée Al-Burdayni (planche 131); les détails décoratifs de cette dernière mosquée (planche 130); les décorations de la maison Chalabi (planches 128, 129 et 126); les merveilleuses décorations végétales du minbar en bois de la mosquée de Qus qui date du XVIII^{e} siècle et dont chacune diffère de l'autre (planches 121 et 119).

On trouvera également, parmi les illustrations, des motifs décoratifs végétaux, ceux du cimetière du Sultan Qansuh Al-Ghawri qui date du XVI^{e} siècle (planche 108), ceux des portes de la mosquée du

Sultan Qayt-Bey qui date du XV^{e} siècle (planche 100); les détails de la porte de la mosquée d'Al-Khankah qui date du XIX^{e} siècle et dont les décorations végétales sont incrustées de bronze sur le bois de la porte et illustrent des oiseaux et des poissons.

Beaucoup d'autres illustrations figurent dans ce livre, dont la collection de dalles ottomanes en porcelaine peintes avec la peinture de verre. Cette technique de peindre les dalles était une tendance qui s'est perpétrée du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle (planches de 69 jusqu'à 91). On trouvera également des illustrations de décorations en marbre de la mosquée de Sulayman Pasha qui date du XVIII^{e} siècle, des décorations de tapis (planches 48 et 51), celles des tissus (planches 47 et 50), des couvertures de livres (planches 25, 26 et 27), des corans (planches de 1 à 20); des illustrations pour les motifs intitulés Al-Shamsa qui est une fenêtre en albâtre, vidée et incrustée de vitraux colorés. Al-Shamsa est en forme de fleur (planches 56 et 57).

Le langage du rythme et les reflets de la nature

Il est clair, d'après ces exemples, que l'art islamique se caractérise par sa vitalité. Bien qu'il contienne un nombre considérable d'éléments géométriques, il est régi par un système de développement qui se base sur le principe de métamorphose. Ce système permet subtilement la transformation d'une forme ou d'une phase à une autre, de la calligraphie vers les formes géométriques puis vers les motifs végétaux et parfois vers les illustrations humaines ou animales. Ces éléments se regroupent et forment une gamme ou une espace bien délimitée.

Le langage de rythme est un langage vital vu l'harmonie, la succession et la répétition de ses éléments. Keith Al-Barn souligne que l'environnement a eu une grande influence sur l'artiste musulman dont le génie de sa civilisation a merveilleusement traversé le désert et les mers en méditant les secrets de la nature, les formes des constellations, des plantes et des pierres, l'immensité du désert que les caravanes parcouraient comme des poupées au milieu d'un océan. Le désert incitait les musulmans à penser au vaste univers et à se former une vision et une sensibilité qui prennent en considération les distances et les proportions. Ainsi, les savants musulmans se sont concentrés sur la topographie et les mathématiques. L'idée du paradis où se trouvent les merveilles de la création dans leurs formes idéales s'est reflétée également sur la conscience qu'a l'artiste musulman de la nature et sur la façon avec laquelle il exprime l'univers dans des formules rationnelles et spirituelles.

L'artiste musulman a reconnu la relation vitale qui existe entre les éléments. Il a reconnu également que, dans chaque élément de l'univers, existe un ordre qui explique le cosmos. Cet aspect intellectuel caractérise l'artiste musulman et se voit clairement dans les plans de décorations et dans la relation tissée avec le rythme des éléments naturels qui procure, à ces derniers, à la fois vitalité et épanouissement.

Les fenêtres en arabesque

Étymologie de mashrabiyyah

Dans les deux illustrations 64 et 66, Prisse d'Avennes expose des exemples de l'art des fenêtres et des rideaux en arabesque appelés mashrabiyyahs. Le nom mashrabiyyah, qui veut dire abreuvoir, est venu probablement du fait qu'on mettait sur l'angle nord de la fenêtre une assiette où on laissait les bouteilles et les vases d'eau se rafraîchir.

Le nom machrab veut dire également en langue arabe la chambre haute. Peut-être, le nom mashrabiyyah dérive de machraf qui veut dire un haut lieu duquel on pourrait voir ce qui se passe au-dessous.

À côté de ces importantes fonctions, les mashrabiyyahs répondaient à d'autres nécessités sociales, environnementales et esthétiques.

La dimension économique de l'artisanat

En Orient, en général, et surtout en Égypte, le bois est une matière rare et, par conséquent, précieuse. La nature en Égypte est pauvre en bois qui convient aux réalisations esthétiques minutieuses. Ainsi, le peuple égyptien a donné beaucoup de valeur au bois. Les fabriquants de mashrabiyyahs, menuisiers et tourneurs, ont profité de cette estime consacrée par le peuple au bois en créant de cette matière des merveilles artistiques d'une grande diversité. Ils ont utilisé, pour ce but, des morceaux de bois qui restent dans les ateliers des menuisiers après que ces derniers finissent leur travail. Les artistes ont retravaillé ces morceaux en les taillant de façon à ce qu'ils puissent être rassemblés les uns aux autres dans des structures décoratives, aérées, extrêmement fines et diverses.

L'harmonie avec la nature

Les bons tourneurs connaissent bien que, même les meilleurs genres de bois, quand ils subissent la chaleur d'été et le vent, se plient et se fêlent. Les artisans de bois ont découvert que le rassemblement de petits morceaux de bois, les uns incrustrés aux autres, sans avoir recours à la colle et aux clous, permettent au bois de se dilater et de se contracter sans toucher à la structure totale de la mashrabiyyah. Cette technique est, en fait, héritée des menuisiers des époques des pharaons et de l'époque copte.

Le fabriquant de mashrabiyyahs utilise environ deux milles deux cents morceaux de bois (en forme de ronds, cylindres, et de tuyaux de reliure) pour faire - à la main - un mètre de mashrabiyyah.

Celle-ci s'étend parfois sur l'espace qui va du plafond jusqu'au sol. Elle donne souvent sur le jardin intérieur. Elle apparaît comme une énorme lanterne qui laisse passer les rayons du soleil jusqu'aux murs en reflétant également les ombres des morceaux de bois qui la forment. Elle les reflète également sur le marbre coloré. Ainsi se brosse, selon John Feeny, un monde magique qui couvre avec son charme la réalité tangible.

La mashrabiyyah reflète la condition sociale

La tradition de mashrabiyyah s'est perpétrée au Caire jusqu'en 1900. Les exemples les plus achevés se trouvaient dans les maisons de la riche bourgeoisie, construites autour du lac Ezbekiyya et au long du canal du golf. Les mashrabiyyahs étaient également faites dans les mosquées et dans les khans. Stanely Lane-Poole les avait décrites et dessinées vers la fin du XIX^{e} siècle.

Les mashrabiyyahs de la mosquée et du mausolée du Sultan Barquq qui datent du XV^{e} siècle sont considérées comme des chefs-d'œuvre de cet artisanat.

Les tourneurs égyptiens ont utilisé, dans la fabrication des mashrabiyyahs, le bois du sycomore, du santal, du cèdre, du mûrier, de l'olivier, du saule, du citronnier et du jujubier. Ils ont inventé de nouveaux styles de tournure dont les plus connus sont le mimonide droit, le mimonide penché, l'hexagonal rempli, l'hexagonal vidé, la croix vidée, la croix remplie, al-arbaga, la tournure fatimide applatie, la tournure cylindrique et le mengoury. Ces tournures sont parfois incrustées d'albâtre ou de différents métaux (planche 63).

Les mashrabiyyahs illustrées

Prisse d'Avennes a rassemblé dans son livre des dessins minutieux des mashrabiyyahs vues de l'intérieur dont une qui se trouve dans une maison d'un des princes du Caire. Cette mashrabiyyah se distingue par sa partie supérieure pentagonale qui forme une sorte de cercle sur le mur. D'Avennes a peint des dizaines de mashrabiyyahs de différents styles et structures, dont celles qui sont en forme de mosquée, de carafe d'eau, de lanterne ou bien en forme de vase de fleurs. Parfois, les mashrabiyyahs sont en forme de deux lions dont l'un est accroupi en face de l'autre. Elles contiennent parfois des calligraphies kufiques dont la plupart représentent des versets du Coran ou bien des dires de bénédiction qui incitent à la patience ou à la bienfaisance.

Le marbre décoratif

Précieux et Majestueux

Les Fatimides ont donné beaucoup d'importance à l'art de graver sur le marbre des figures humaines ou des animaux ou bien l'arbre de la vie sur les deux côtés desquels figurent deux lions et deux paons. Les artistes de cette dynastie ont laissé beaucoup de pièces en marbre qu'Al-Maqrizi les a décrites en disant: elles représentent un des achèvements des Fatimides. Elles sont faites à partir du marbre précieux et gigantesque auquel rien n'équivaut.

Les Mamelouks ont réutilisé ces pièces artistiques de marbre laissées par les Fatimides et, plus tard, ils ont créé eux-mêmes leurs propres styles. L'industrie de marbre s'est épanouie en Égypte durant le règne des Mamelouks: les arts décoratifs et architecturaux sont arrivés à leur apogée. Les Mamelouks ont utilisé le marbre pour construire des minbars et faire des couvertures décorées de formes végétales tissées avec des structures géométriques, des images d'animaux et différents genres d'oiseaux comme on le voit dans la mosquée de Serghatmech située à côté de la mosquée d'Ibn Touloun.

La mosaïque de marbre

Les Mamelouks ont fait également du marbre des parquets, des fontaines, des abreuvoirs, des mihrabs, des cimetières, des tombeaux et des murailles qui se distinguent par leur caractère géométrique et par la présence de mosaïques de marbre rouge, jaune, noir et blanc. Les Mamelouks ont extrait une partie de marbre rouge des montagnes qui se trouvent entre le Nil et la Mer Rouge, et l'autre partie d'autres bâtiments plus anciens ou bien ils l'ont exporté de l'étranger.

Les mosaïques de marbre étaient souvent incrustées de petites pièces de porcelaine bleue et turquoise et de pièces de coquillage afin d'enrichir l'œuvre et de créer des jeux de contraste.

Le marbre et l'eau

Le marbre était également utilisé dans la fabrication des tuyaux qui transportent l'eau. Il accélère la vitesse de l'eau tout en la rafraîchissant et en embellissant l'environnement.

Les planches (139 et 153) sont de bons exemples de l'art de la mosaïque de marbre coloré entre le XV^{e} et le XIX^{e} siècles. Elles reflètent la diversité avec laquelle les morceaux de marbre ont été utilisés dans des structures immensément complexes qui, pourtant, forment des éléments simples et dépouillés.

Les planches 68 et 144 sont des exemples du style ottoman de gravure sur le marbre blanc et montrent bien la façon avec laquelle les Turcs remplissaient les gravures avec des pâtes colorées à l'aide de la colle. Cette technique permettait aux ottomans de réaliser des formes de mosaïque à la fois souples et minutieuses qu'on n'aurait jamais pu exécuter avec la technique de simple rassemblage. D'Avennes a vu dans la technique ottomane une détérioration de l'art de la mosaïque mamelouke. Ce dernier a en effet continué à s'épanouir jusqu'à l'époque ottomane tardive. Les artistes égyptiens ont brillé durant l'époque ottomane dans l'art de sculpter dans le marbre des motifs décoratifs végétaux de style à la fois byzantin et islamique (planche 136).

Les travaux de pierre et d'albâtre

Des Abbassides aux Mamelouks

Depuis le XII^{e} siècle, les Abbassides (749-1517) ont inventé un nouveau style de gravure sur pierres. Celui-ci consistait à graver les branches de plantes et à les tisser avec une grande finesse en les rangeant dans des unités répétitives. Ils ont également taillé les pierres pour faire les couronnes des piliers. Alors que l'albâtre leur servait à modeler les fenêtres.

Bien que les Toulounides (868-905) aient essayé de se séparer du califat de Baghdad, les traditions abbassides de sculpture de pierres et celles de modelage de fenêtres en albâtre se sont perpétrées et elles se sont plus enrichies. Les Toulounides ont pris de Samarra la technique qui consiste à verser l'albâtre dans des moules, et à tailler les décorations penchées sur un angle précis qui permet aux pierres de contenir la pâte molle de l'albâtre jusqu'à ce que celle-ci se consolide.

Les Fatimides (969-1171) quant à eux ont eu tendance à s'approcher du goût artistique des Égyptiens. Ainsi, ils ont largement utilisé le calcaire sur lequel ils ont gravé des formes végétales, des figures

humaines et des animaux. Ils ont également perpétré la tradition de modeler les fenêtres en albâtre. Les Fatimides ont construit beaucoup de mosquées, de murs, de cimetières et de portières en pierre et ils les ont également décorés avec des motifs végétaux et géométriques.

Les Ayyoubides (1171-1250) et les Mamelouks (1250-1517) ont perpétré à leur tour l'intérêt que portaient les Fatimides à l'art de graver sur les pierres des motifs végétaux. Ils ont également perpétré l'art des mouquarnasats et celui d'utiliser des bandeaux de mosaïques pour décorer les façades des bâtiments (c'est un style spécial appelé al-ablaq).

L'époque des Mamelouks a connu un grand progrès dans l'architecture et dans l'art décoratif. Les Mamelouks ont trouvé des solutions à beaucoup de problèmes techniques comme celui de la voûte en pierre et celui de la collaboration entre maçons et décorateurs. Ces derniers cherchaient à maîtriser l'harmonie des relations esthétiques entre les différents éléments.

Le dôme du cimetière du Sultan Qayt-Bey et les décorations de l'école du Sultan Hasan sont de bons exemples de la perfection mamelouke. Dans ces deux exemples on trouve les moukarnasats et les couleurs naturelles des pierres que les Égyptiens extrayaient des carrières de Basatine, de Quasr Al-Nabi, de la montagne Mokattam, et de la montagne Ahmer. Les pierres variaient: calcaires, sableuses, rouges, jaunes et blanches. Les Mamelouks ont perpétré la technique fatimide de construction appelée al-ablaq. Celle-ci consiste à construire un bâtiment avec des pierres où celles de couleur rouge s'alternent avec celles de couleur blanche ou bien jaune.

Les Mamelouks peignaient les décorations en pierres avec la couleur turquoise, le doré, et avec les couleurs métalliques. Ils ont inventé, pour décorer les voûtes des rectangles, des bandes de vitres et des étoiles tissées avec les branches des plantes.

Les décorations en albâtre et les shamsiyats colorés

Les Mamelouks ont utilisé l'albâtre, gravé ou bien versé dans des moules, pour faire des décorations en formes de plantes, de structures géométriques, et en forme d'écritures: kufique, naskh et thuluth.

Parmi les plus belles décorations en albâtre qui remontent à cette époque, celles qui se trouvent dans une des corniches de la mosquée du Sultan Hasan et qui représentent une calligraphie des versets de la sourate Al-Fath. Dans les planches 155 et 156, on trouve des exemples merveilleux de fenêtres décorées avec divers motifs géométriques entourés de corniches de décorations végétales (également en albâtre) tissées et qui se repètent. Dans les planches 56, 61, 142, on trouve des exemples de fenêtres en albâtre gravées de motifs végétaux et incrustées de vitraux colorés. On s'est accordé à appeler ce genre de fenêtre "shamsiyat" qui veut dire soleil. En effet, cet art qu'on a hérité des Toulounides s'est épanoui plus tard à l'époque ottomane.

La porcelaine

L'art de la porcelaine s'est développé durant les différentes époques islamiques. Il s'est concentré dans des centres spécialisés. Les fours ont été construits à côté des bâtiments pour fournir ce dont les travaux de décoration et dont les maisons auront besoin en matière de porcelaine. Les artistes musulmans ont

perfectionné l'art de faire de merveilleuses assiettes, plats, carafes, chandeliers, encensoirs, vases et statuettes qui représentent diverses formes mais q'un style commun réunit.

La peinture des vitraux et le lustre métallique

Les artistes musulmans ont perfectionné également la peinture des vitraux avec les oxydes colorés. Ils ont également élaboré une technique de peinture qui consiste à mettre une couche de peinture opaque sur celle qui est transparente.

Ils ont découvert eux-mêmes une technique qu'ils ont appelée al-ghodar qui donne un lustre métallique à la peinture vitrale et qui consiste à procéder à la peinture pendant que la porcelaine est encore au four. Ils ont fabriqué, depuis l'époque fatimide, les dalles en porcelaine, celles qu'on grave et celles qu'on verse dans des moules. Depuis cette époque également, ils incrustaient, avec une extraordinaire finesse, les morceaux de porcelaine dans les murailles.

Plus tard, la porcelaine était utilisée par les Mamelouks pour décorer les dômes et les minarets. Elle était également utilisée dans les ornements des murs et des mihrabs.

Un carrefour des expériences artistiques

Les porcelainiers voyageaient librement d'un pays islamique à un autre et ils pratiquaient leur art avec leurs homologues égyptiens.

Cet art s'est épanoui durant les époques des Fatimides, des Ayyoubides et des Mamelouks. Les artisans ont réussi à préparer les différentes couleurs, surtout le rose, le turquoise, le vert, le jaune, le marron, l'orange et le noir.

Al-Foustat était le centre des porcelainiers.

Un art opulent

À l'époque ottomane, la porcelaine était parmi les arts les plus épanouissants. La fabrication de porcelaine avait des centres dont Kotahya et Iznik qui bénéficiaient du soutien du Sultan. Dans ces deux villes, on fabriquait les meilleures assiettes et dalles. Les influences mameloukes sont claires, surtout dans les porcelaines peintes sous le vitrail. Les influences timourides commencent à apparaître dès le XV^{e} siècle.

Les Ottomans construisaient beaucoup de mosquées, de palais, des abreuvoirs et de bâtiments gouvernementaux. Ces constructions étaient faites à l'aide d'architectes turcs et selon le style ottoman. Ainsi, les commandes de fabrication de dalles en porcelaine ont augmenté. La porcelaine couvrait les murs intérieurs, extérieurs et les mihrabs.

On décorait les dalles avec des motifs végétaux (branches et fleurs) dont le rythme et les couleurs reflètent l'opulence et la richesse de l'âme turque.

Les couleurs étaient en perpétuelle juxtaposition: le bleu, le jaune, le noir, le vert, le rouge mais

également, le vermillon, le rouge cornaline, l'olivier, le violet, l'ivoire et le bleu azur.

Parmi les exemples de ces juxtapositions de couleurs, la planche 70 ; les décorations qui comportent des colliers et des arcs dans les planches 72, 76, 86 ; les corniches qui apparaissent dans les planches 76, 79, 91, et enfin les tableaux qui figurent dans la planche 90.

Prisse d'Avennes a consacré les planches 91 à 96 pour les dalles faites à l'époque ottomane en Égypte du XVIe jusqu'au XVIIIe siècle. Dans la planche 76, figure un collier orné de belles décorations en arabesque et, au milieu du collier, sur un arrière-plan de décorations végétales, on pourra lire la formule principale de l'Islam: "Point de divinité à part Allah".

La présence baroque latente

Bien que les exemples que Prisse d'Avennes ait cités pour l'art ottoman ne représentent pas le caractère baroque, ils reflètent quand même le penchement turc vers la représentation des formes spirales, des mèches végétales, des enroulements de branches et de feuilles à travers le tissage, l'accumulation, le jeu de clair-obscur et la métamorphose. Tout cela représente, en effet, des aspects baroques au niveau du rythme et de la sensibilité et non pas au niveau des motifs et des éléments décoratifs.

Dans ces planches, on remarque l'utilisation de la grande palme comme un axe autour de laquelle tournent les autres éléments. Ces derniers se juxtaposent, s'accumulent et se rencontrent pour enfin aboutir aux éléments principaux: la fleur, les jeunes pousses et les tiges en spirale. Après un coup d'œil sur ces palmes, on reconnaît la richesse de la diversité, la fluidité créatrice ainsi que l'intelligence du dessinateur ottoman dans le choix des motifs qui se répètent et des parties qui se multiplient dans les quatre angles entourant le motif. Ainsi, le public n'arrive pas à reconnaître les limites de la dalle et il se plaît à regarder la fluidité sans fin de branches et de fleurs tissées les unes aux autres dans un rythme musical d'une grande vitalité qui incite à la méditation et qui cause l'étonnement. La réception de ces œuvres, malgré leur richesse, ne pousse pas le public à se concentrer sur une scène particulière grâce à l'harmonie avec laquelle les foyers sont distribués sur la surface. En effet, il s'agit ici d'un des aspects principaux de l'art ornemental islamique. Celui-ci, d'un côté, évite le mimétisme de mimésis qui consiste à copier ou imiter la nature et, d'un autre côté, néglige le principe de la forme et sa relation avec le fond. L'artiste musulman s'intéresse aux espaces entre les éléments et les transforme en des formes esthétiques qui se juxtaposent et réagissent avec les éléments de la composition.

L'artiste musulman compose son œuvre selon les principes de tissage, de la fluidité infinie et de la multiplicité des plans sur lesquels le dessinateur élabore les mouvements des éléments et fixe leur orientation. Ce dernier principe permet au spectateur de voir simultanément les divers éléments de plusieurs points de vue et, en même temps, il lui permet de voir la totalité de l'œuvre d'un seul coup d'œil. Il s'agit d'une sorte de polyphonie qui permet à l'auditeur à un moment d'entendre le son d'un seul instrument musical puis de l'écouter en harmonie avec les autres instruments de l'orchestre.

Dans les deux planches 61 et 62, on voit des assiettes en porcelaine. Ce sont de simples exemples par rapport aux merveilles de l'art de la porcelaine islamique auxquelles d'Avennes n'a pas prêté attention.

Les travaux de bois

L'industrie de bois a progressé en Égypte durant l'époque toulounide. Elle s'est épanouie sous le règne des Fatimides puis des Mamelouks. Durant ces deux dernières époques, des gravures qui représentent des hommes, des animaux, des oiseaux et des plantes sont apparues, comme on les voit dans la planche 118 où figurent de belles corniches du bimaristan de Qalawun qui date du XII^e siècle. Dans la planche 108, figurent également des décorations végétales d'une extrême finesse gravées sur la porte du cimetière du Sultan Al-Ghawri qui date du XVI^e siècle.

Les ornements du minbar de la mosquée de Qus datant du XVII^e siècle représentent le chef-d'œuvre des travaux de bois en Égypte. Les ornements de ce minbar sont des pièces rassemblées en forme hexagonale. Chaque ornement contient un motif décoratif végétal différent de l'autre (planches 119-121).

Parmi les chefs-d'œuvre des travaux en pièces rassemblées figurent les décorations de la mosquée du Sultan Qayt-Bey qui date du XV^e siècle. Elles sont formées de motifs géométriques et d'étoiles (planche 112). Les portes qui datent du XII^e siècle ont des garnitures en bronze forgé. La mosquée a deux autres portes, l'une qui date du XIV^e siècle (planche 101) et l'autre datant du XVIII^e siècle (planche 95). Le livre contient d'autres exemples de travaux de bois dont une merveilleuse collection de mashrabiyyahs, de fenêtres, de pièces rassemblées en forme d'étoiles (planches 63, 64, 66, 196).

Le livre contient également une rare collection de toits en bois avec des bas-reliefs colorés, incrustés de motifs géométriques et végétaux qui datent du XVII^e siècle et qui se trouvent dans la mosquée Al-Burdayni (planches de 130 à 133) et dans la maison de Chalabi (planches 128 et 129) ainsi que d'autres toits dans les deux planches (126 et 127).

L'illustration 107 représente également des gravures géométriques colorées sur bois et des corniches; alors que dans l'illustration 100, figurent des travaux d'arabesque colorés extraits de la mosquée du Sultan Qayt-Bey et qui remontent au XV^e siècle.

Les travaux de métal

Les artistes musulmans ont créé de merveilleux travaux de métal. Ils ont travaillé le bronze pour faire des carafes, des encensoirs, des assiettes, des chandeliers (planches 35 et 39), des statues d'animaux et d'oiseaux. Ces œuvres ont été décorées d'ornements végétaux, géométriques et de figures d'animaux et d'hommes. Certaines œuvres ont été incrustées d'émaux et d'autres, de pièces d'or, d'argent, de cuivre rouge. Les travaux de métallurgie s'épanouissaient depuis l'époque ayyoubide. Ils ont pris une grande dimension et ils se sont beaucoup développés sous le règne des Mamelouks.

Durant cette époque, les métaux couvraient les portes et les fenêtres et on les utilisait également pour faire les plumiers des écrivains (planche 31), les armatures, les armes d'acier (planche 46). Les travaux d'émail ont connu également un grand épanouissement sous les Mamelouks.

Les travaux de verre

Depuis l'époque des Fatimides, la fabrication du verre et du crystal s'est largement développée. Sous les Ayyoubides, on faisait des assiettes, des verres, des carafes et des lanternes en verre. Ces travaux

étaient souvent décorés par des lignes d'or.

Entre le XII^{e} et le XV^{e} siècle, les meilleurs travaux de verre ont été achevés sous le patronage des califes fatimides et des sultans mamelouks.

Dans la planche 55, figure une carafe émaillée et dorée. Celle-ci provient de la maison du Sultan Barquq. Dans la planche qui la précède, figure un exemple de travaux de plâtre incrusté de verre dont on a déjà parlé.

Les textiles

L'Égypte a connu, depuis le début de son histoire, les travaux de textile. Ces derniers avaient une grande réputation durant l'époque copte où les tisseurs ont inventé le tissu copte fait avec les fils de laine. Durant les époques islamiques, des centres spécialisés ont été fondés pour produire des tissus de haute qualité. Les califes fatimides ont beaucoup encouragé les textiles et ils les ont soutenus. Dans la ville de Tanis, on fabriquait les tissus rehaussés de dessins brochés en fils d'or et d'argent (le baklamone et le brocart). Dans cette ville également, on imprimait les tissus à l'aide de moules en bois.

À l'époque ayyoubide, on utilisait largement la soie.

Dans les planches 50, 52 et 54 figurent des pièces de tissus de différents styles que Prisse d'Avennes a trouvées dans des différents musées d'Europe.

Les tapis

L'Égypte a connu la fabrication des tapis depuis le VIII^{e} siècle. L'Iran a occupé une place avancée dans le monde islamique dans cet art depuis le XVI^{e} siècle. Les genres de tapis en Iran ont varié selon les villes qui les produisent: Ispahan, Kachan, Tabriz, Chiraz et Hamadan.

D'Avennes a mis dans son livre un nombre limité de tapis d'Ouchak, et de tapis de mur (planches 47, 48, 51).

Les livres et les manuscrits

L'ouverture sur les autres cultures

Les arts islamiques étaient en général ouverts aux diverses influences stylistiques provenant des civilisations conquises par les musulmans. Ces derniers se sont intéressés à traduire les œuvres scientifiques et philosophiques de la Grèce, de l'Inde et de la Chine. Ils ont developpé ces patrimoines appartenant à d'autres nations et ils les ont intégrés à leurs propres et nouvelles croyances.

Cette acculturation a donné aux créateurs, aux penseurs et aux artisans la liberté de voyager d'un pays à un autre à la recherche de la réussite ou bien fuyant les dangers des invasions mongoles ou des croisades.

D'un autre côté, les patrons musulmans ont accueilli à bras ouverts les artisans appartenant à d'autres religions, surtout ceux qui ont le talent et l'expérience. Ils ont eu recours à ces derniers dans leurs constructions et pour le perfectionnement de leurs arts.

Les sultans musulmans parrainaient les artistes, les savants et les philosophes car cela témoignait de l'épanouissement du pays sous leur règne.

Les arts des livres

Parmi les arts auxquels on a accordé beaucoup d'importance, ceux de la calligraphie, de la transcription des textes, de l'enluminure, et de la couverture des livres.

Ces arts sont arrivés à leur apogée sous le règne des Mamelouks. Durant cette époque, on copiait les corans sur des papiers de luxe, on les décorait et on les peignait avec de l'or. On faisait la même chose avec les manuscrits de valeur sous le parrainage des sultans pour que ces derniers les mettent dans leurs mosquées, leurs bibliothèques et leurs cimetières.

Les artistes mamelouks ont fait de leur mieux pour orner les corans et les manuscrits de motifs géométriques en forme d'étoile dont les branches s'étendent pour donner naissance à d'autres formes.

Les artistes ont accordé beaucoup d'importance aux deux premières pages du Coran et à la dernière. Parfois, le copiste était lui-même le décorateur et également le peintre pour assurer l'harmonie du travail. Dans d'autres cas, plusieurs artistes collaboraient ingénieusement à l'œuvre. Ainsi, le peintre dorait les titres des sourates, quelques lignes du cadre, les fleurs qui ornaient la fin des versets et les ornements de la marge. Il faisait ce travail en collaboration avec le copiste qui écrivait le texte et les titres.

Une perpétuelle richesse de création

Ces merveilleux corans et manuscrits ont fasciné Prisse d'Avennes. Ce dernier leur a accordé beaucoup d'intérêt. Ainsi, il a copié, avec ses adjoints, les plus belles pages extraites de divers corans. Il a surtout choisi les pages qui viennent au début et à la fin du livre sacré, celles qui reflètent la richesse de la créativité artistique des peintres et copistes arabes. En effet, c'est une créativité qui a uni l'opulence et la majesté à la magnificence. Parmi les corans dont Prisse a copié quelques pages, celui de la mosquée Qawsun qui date du XIV^e^ siècle (planche 20). Les décorations de ce Coran sont en forme d'étoiles géométriques colorées et incrustées de motifs végétaux ; alors que l'écriture est de style kufique. Elles sont encadrées d'une arabesque et le fond de la page donne l'impression d'une portière en bois armé de bronze: une sorte de métaphore pour dire que la Fātiha est la portière qui défend le Coran. On trouve également dans le livre de d'Avennes une page du Coran de la mosquée du Sultan Barquq qui date de la fin du XIV^e^ siècle (planche 19). Dans cette illustration, figure un plan étrange consistant à diviser la page en cercles qui se croisent en demi-cercles.

Les espaces vides sont décorés géométriquement de motifs végétaux et de motifs en forme de fleurs. Ces décorations sont en effet placées en parallèle pour fournir une sorte de dialogue visuel où la forme et le fond échangent perpétuellement de place. Les décorations sont entourées de cadres dont chacun mène à l'autre pour aboutir à la fin au dernier qui est décoré d'ornements végétaux répétitifs, de plusieurs

couleurs et en forme d'arabesque.

On trouve également dans le livre de d'Avennes une autre page du Coran, de style mamelouk et qui date du XVI^{e} siècle, dont le plan de décoration consiste en une structure à base d'étoiles, décorée de motifs végétaux juxtaposés les uns aux autres, de cadres géométriques et de rectangles au milieu desquels sont écrits des versets en style naskh sur un fond doré.

Dans la planche 12, figure la page inaugurale d'un Coran qui date du XVII^{e} siècle et qui représente également un caractère original par rapport aux exemples antérieurs. La page est décorée de demi-cercles répétitifs ornés d'étoiles. Le fond est peint de diverses couleurs: rouge, bleu, vert, traversées de lignes dorées tissées qui constituent un fond symbolique. Au-dessus et au-dessous de la structure principale palpitante sont dessinés deux rectangles ornés de motifs végétaux peints en or. Des écritures kufiques sont transcrites dans les deux rectangles.

La planche 10 représente un autre exemple d'une page du Coran qui unit les motifs géométriques aux motifs végétaux. Les cadres sont divisés géométriquement et ils contiennent des écritures de style naskh. On voit dans les illustrations des motifs en forme de fleurs qui sortent de la structure principale pour couvrir la marge de la page de gauche. On remarque la grande sensibilité de l'artiste dans le choix des couleurs et dans l'harmonie avec laquelle il les a utilisées pour procurer à la page son caractère majestueux.

Les corans marocains

Les planches 4 et 8 nous montrent le style marocain à travers les deux premières pages du Coran du Sultan Mohammad III, le souverain du Maroc. Ce Coran date du XVIII^{e} siècle. Le style marocain se distingue par les petits cadres et par la sobriété dans l'utilisation des couleurs. La calligraphie marocaine est d'un caractère particulier qu'on reconnaît au premier coup d'œil: les lettres sont étendues et souples alors que les signes phonétiques sont de couleur rouge et verte. Les ponctuations, quant à elles, sont peintes avec de l'or.

Dans la planche 4, les étoiles qui ornent le fond sont dessinées en lignes droites ou courbes qui se croisent avec une grande originalité. Ici, les couleurs sont beaucoup plus variées, mais également les motifs végétaux. La forme globale, qui ressemble à une mosquée à deux dômes et deux minarets opposés, donne l'unité à l'œuvre. Sur le côté externe de chaque page, un demi-cercle se croise avec le dessin central et l'entoure, accentuant ainsi l'unité et l'harmonie globale.

Dans la planche 3, le livre présente un exemple qui montre bien le caractère principal de l'art islamique, à savoir les diverses variations sur un seul thème. Bien que les espaces extérieurs sont identiques en volume, en forme, en divisions principales, chaque élément paraît comme s'il était de nature différente.

Le Coran du Sultan Al-Ghawri

Dans les planches 14, 15, et 16 Prisse d'Avennes nous montre quarante-six détails décoratifs des calligraphies de corans qui ornent le cimetière du sultan Qansuh Al-Ghawri. Ces exemples nous montrent

bien, par leur raffinement, le statut semi-sacré que les Mamelouks ont accordé à l'art de la calligraphie du Coran. En effet, c'était un domaine dans lequel les différents sultans rivalisaient entre eux. Chacun voulait s'y montrer innovateur, pieux et doué. Les artistes mêmes pratiquaient cet art dans une atmosphère spirituelle. Ainsi, leurs enluminures du Coran étaient comme de pieuses psalmodies et une expression de la façon avec laquelle ils imaginent le paradis et la vie éternelle. Cette page reflète bien la merveilleuse diversité des motifs décoratifs, des peintures, et dans certains cas, des perspectives. Elle reflète également la façon avec laquelle l'artiste musulman a fusionné plusieurs styles appartenant à différentes civilisations antérieures à l'Islam dans un seul style qui a sa propre personnalité.

Les pages de ce livre nous encouragent à la méditation et à l'étude. Le lecteur pourrait utiliser une loupe pour bien regarder les détails et pour comparer les surfaces qui se ressemblent, comme les cercles et les bandes, par exemple. Il découvrira ainsi la diversité et la fécondité d'imagination dans le traitement des motifs décoratifs et la peinture.

Prisse d'Avennes ne s'était pas uniquement intéressé à l'art de la décoration et à l'art de la calligraphie des corans, mais il s'est penché également sur la couverture des livres et sur l'art de l'enluminure.

La couverture des livres

Ce livre contient deux exemples de couverture de Coran dont chacun se distingue de l'autre par la formation, la peinture, la technique et par les éléments décoratifs. Les deux styles reflètent quand même des caractéristiques esthétiques semblables à celles des tapis (planches 48 et 51) et à celles d'une porte d'une mosquée ornée par des pièces de cuivre (planche 95) et à celles que reflètent les motifs décoratifs végétaux du cimetière du sultan Qansuh Al-Ghawri qui date du XVIe siècle (planche 27). La couverture de gauche nous révèle que la technique qui a été utilisée pour maîtriser la profondeur du fond est celle des gravures en forme de plante et celle de la pression qui consiste à presser le cuir à l'aide d'outils en ivoire et en métal tout en laissant les bordures de la couverture intactes pour que celles-ci conservent la couleur rougeâtre initiale du cuir.

La grande partie de la couverture de droite a été laissée sans cuir alors que l'encensoir dessiné au centre a été peint avec le vert, le bleu et le rouge, puis décoré de motifs végétaux. Enfin, elle a été délimitée en lignes d'or.

L'assemblage et l'évacuation

Dans les deux planches 25 et 26, Prisse d'Avennes expose une autre technique pour couvrir les livres. En effet, cette technique révèle les influences timourides sur l'art du livre. Elle se caractérise par son exactitude tellement poussée que d'Avennes la compare à l'art de fabriquer les tapis. Selon cette technique, l'artisan découpe les surfaces vides pour ne laisser que les parties décorées par les motifs végétaux. Ceux-ci sont d'une telle finesse que parfois leur largeur ne dépasse pas un quart de millimètre ou moins. Ensuite, l'artisan les colle sur des papiers de différentes couleurs.

Cet exemple nous pousse à penser à la loupe avec laquelle l'artisan travaillait pour voir les détails de son œuvre et au couteau qu'il utilisait pour couper les contours extrêmement fins des ornements. Il nous

pousse également à penser à la patience et à l'attention avec lesquelles il procédait pour achever son travail. Quel était le genre spécial de colle qu'il mettait pour ne pas délayer les couleurs? Malgré l'exactitude des détails (planche 26), Prisse d'Avennes y a trouvé un indice et un exemple de la décadence de cet art au XVIII[e] siècle.

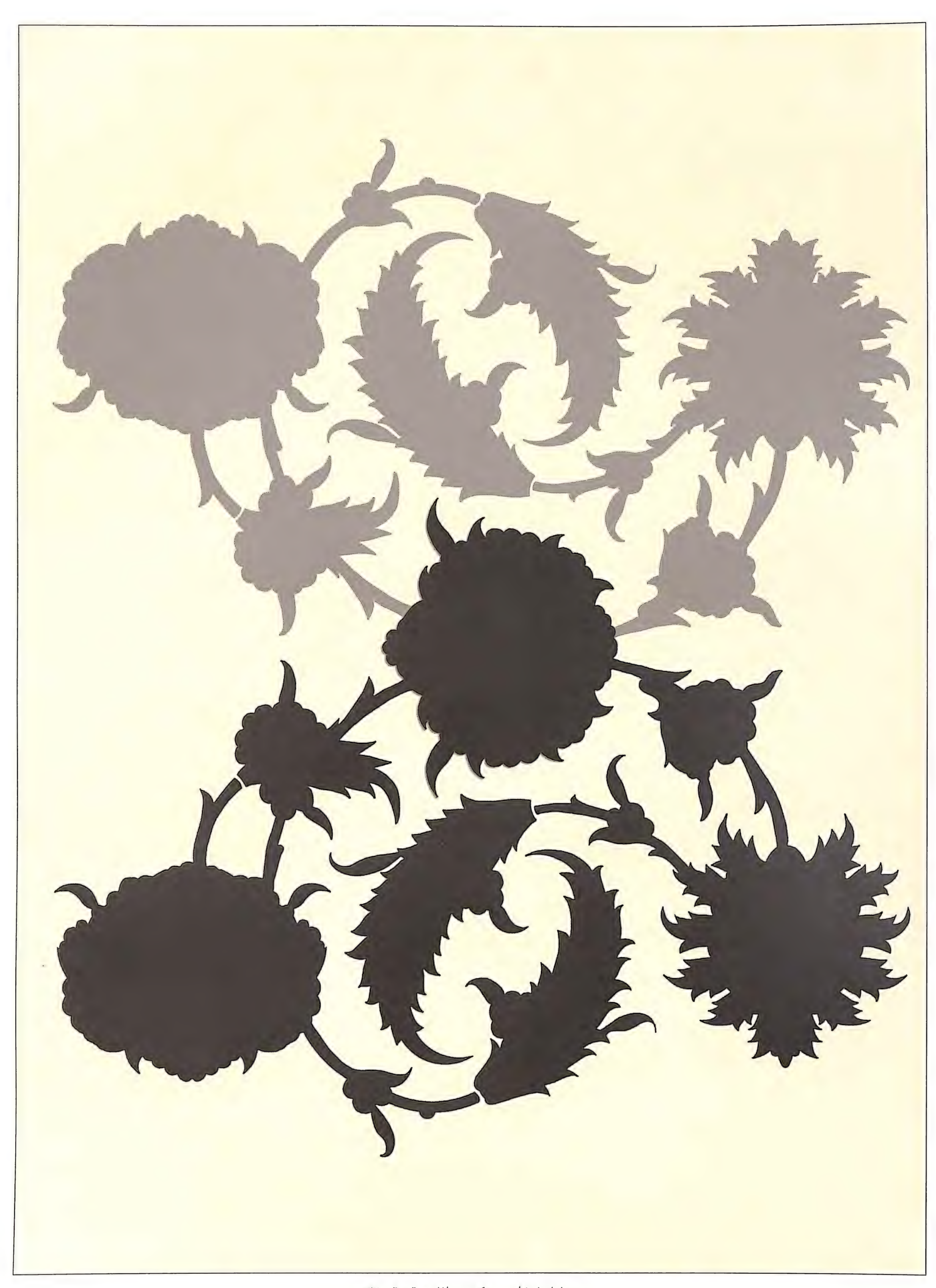
L'art de l'enluminure des livres

Prisse d'Avennes a choisi le manuscrit de Shiffer des contes d'Al-Hariri. Ce manuscrit se trouve à Paris et il a été peint par l'artiste iraquien Yahya Ibn Mahmoud Al-Wāsiti en 1236 comme un exemple de l'enluminure arabe. D'Avennes lui a consacré, dans son livre, quatre planches qui contiennent cinq pages du manuscrit d'Al-Hariri (1054-1122). Ce dernier vivait à Bassora. Il a écrit cinquante contes moraux où le personnage principal est Abou Zaid Al-Sarougi. Le narrateur est un certain Al-Hārith Ibn Houmām. Dans la planche 24, figure la première page du manuscrit qui diffère beaucoup du style de Wāsiti, ce qui nous fait présumer que cette page a été ultérieurement ajoutée au manuscrit. L'explication qui figure au-dessous de la planche prouve cette hypothèse. Les quatre pages qui restent nous montrent bient les traits de l'école arabe et iraquienne de l'enluminure dont Al-Wāsiti était un de ses maîtres. Elles révèlent les influences persanes, chinoises, byzantines et indiennes et elles se caractérisent par son réalisme et par une tendance symbolique qui se reflètent dans le dessin des personnages, de leurs habits et des arrière-fonds. Ces illustrations se caractérisent également par leur caractère théâtral dans le dessin des mouvements des corps, des traits, des habits, des expressions des visages surtout et des signes des mains. Mais les dessins de d'Avennes n'ont pas réussi à copier la vitalité et l'expression instinctive des peintures originales de Bagdad (Voir les notes qui accompagnent les planches 21, 22, 23,24).

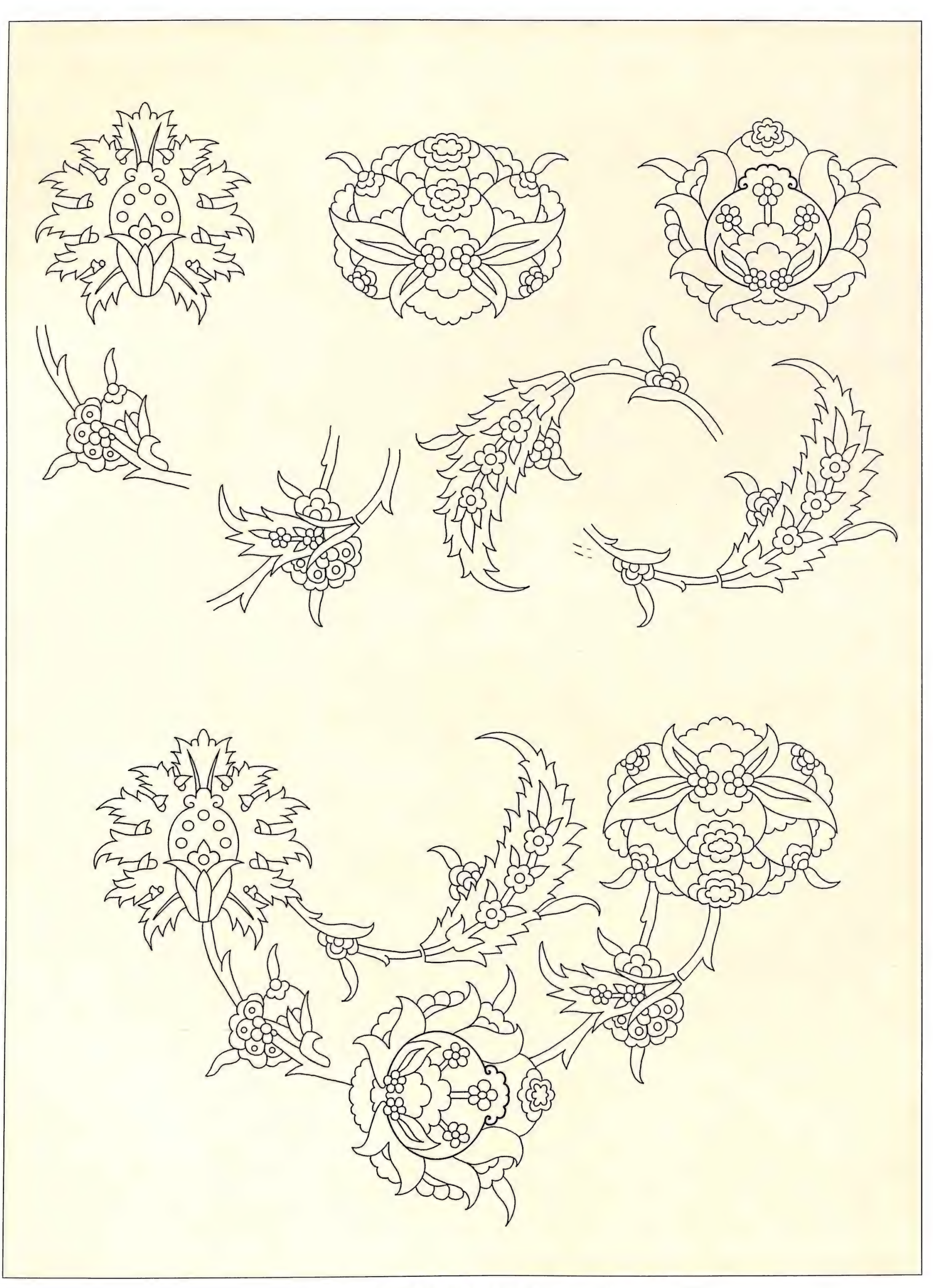
Dr Mustapha El Razzaz

تحليلات غرافيكية

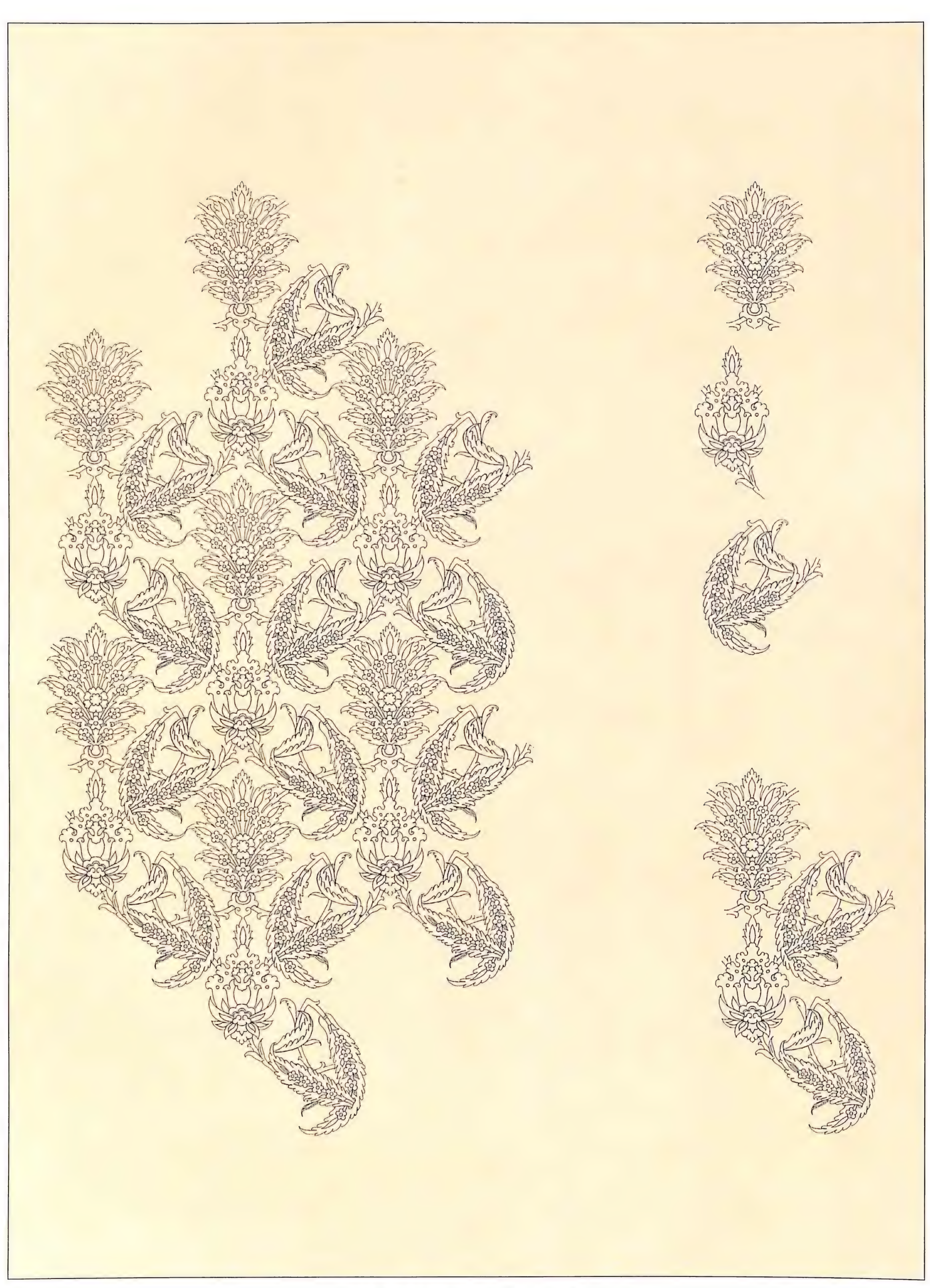




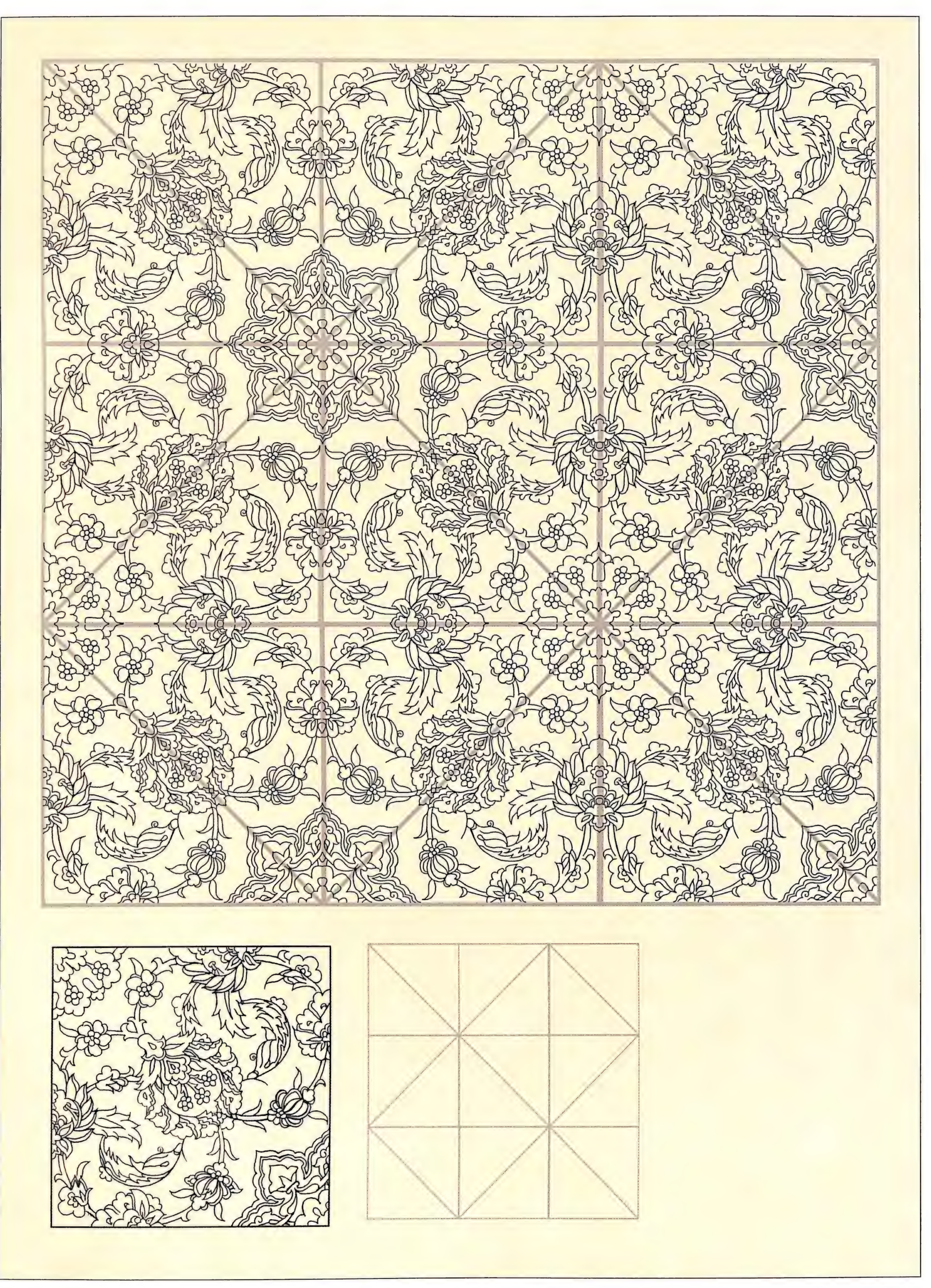
تحليل لعناصر تكوين اللوحة رقم ٧٣



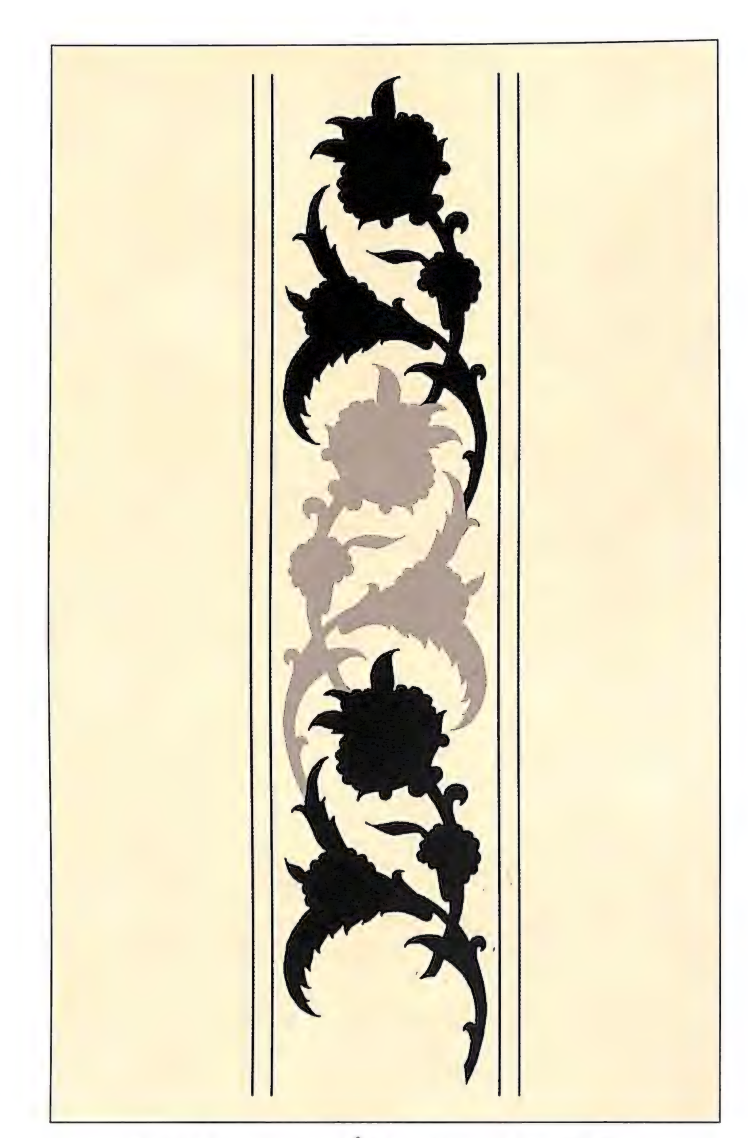
المفردات الزخرفية وتركيباتها في اللوحة رقم ٧٣



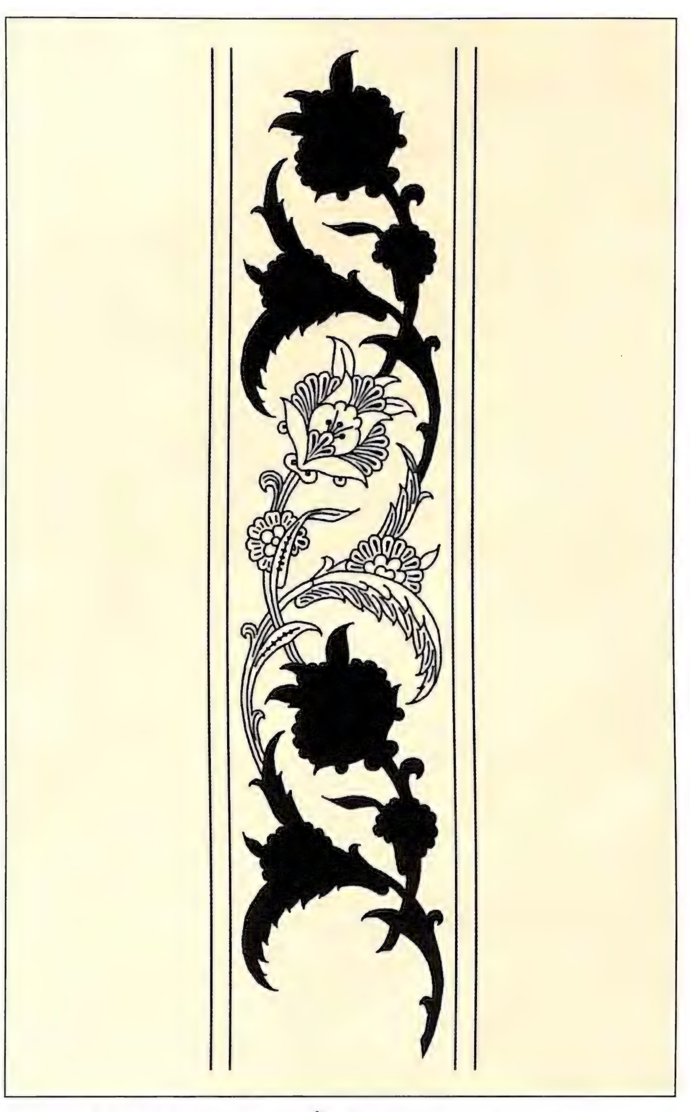
تحليل لعناصر تكوين اللوحة رقم ٧٨



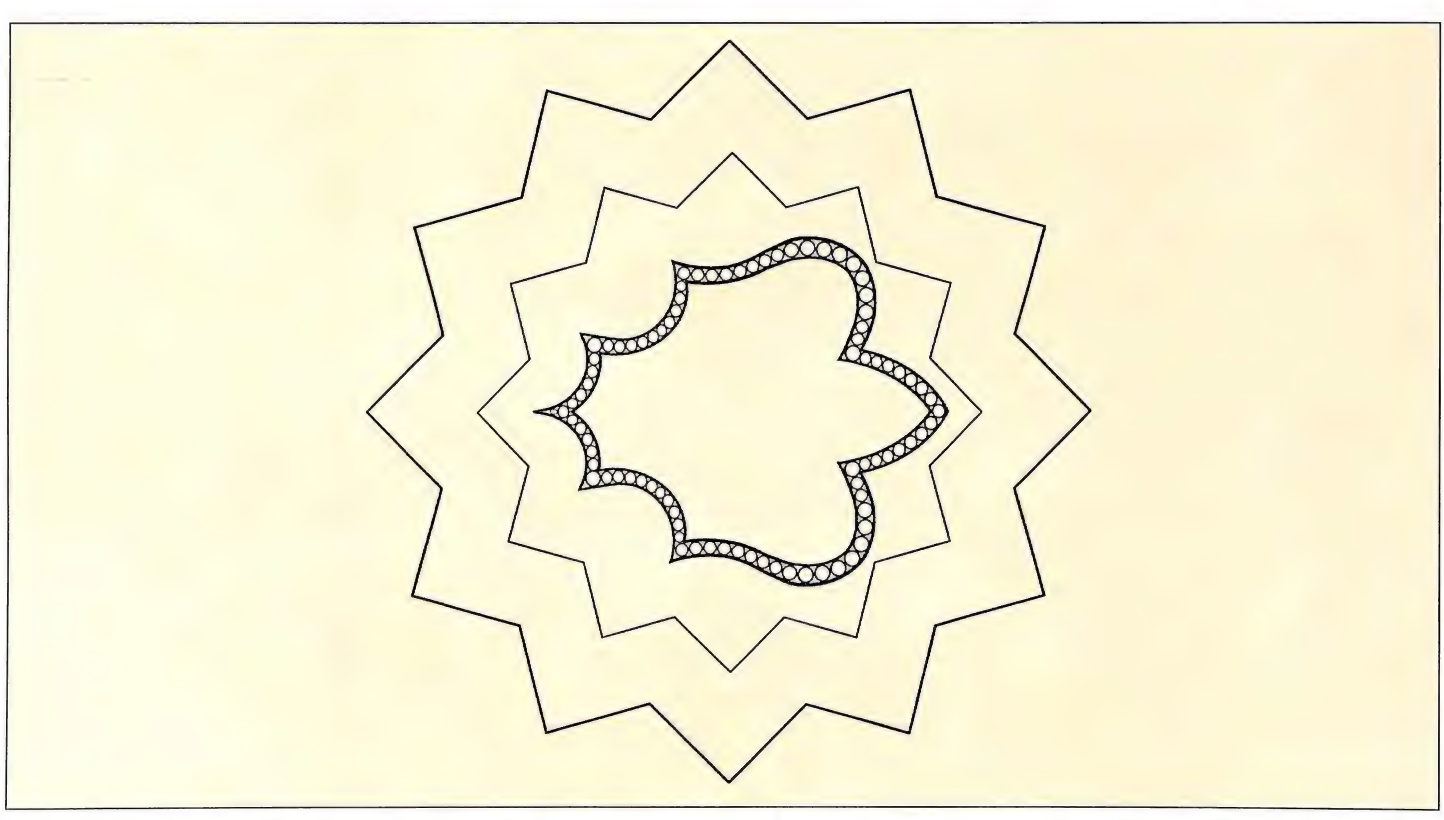
التكوين الناظم للوحة رقم ٨٣



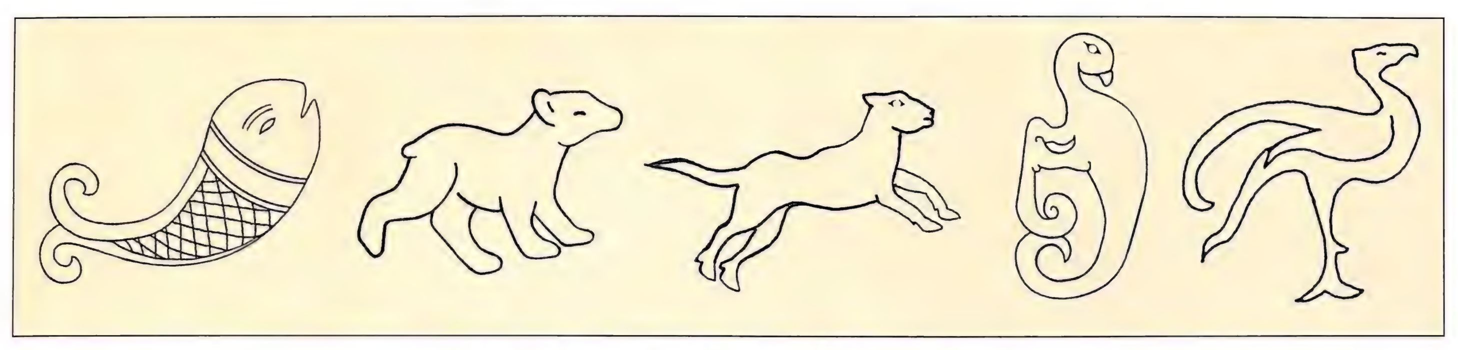
حركية الإيقاع من الشريط الأيسر من اللوحة رقم ٩١



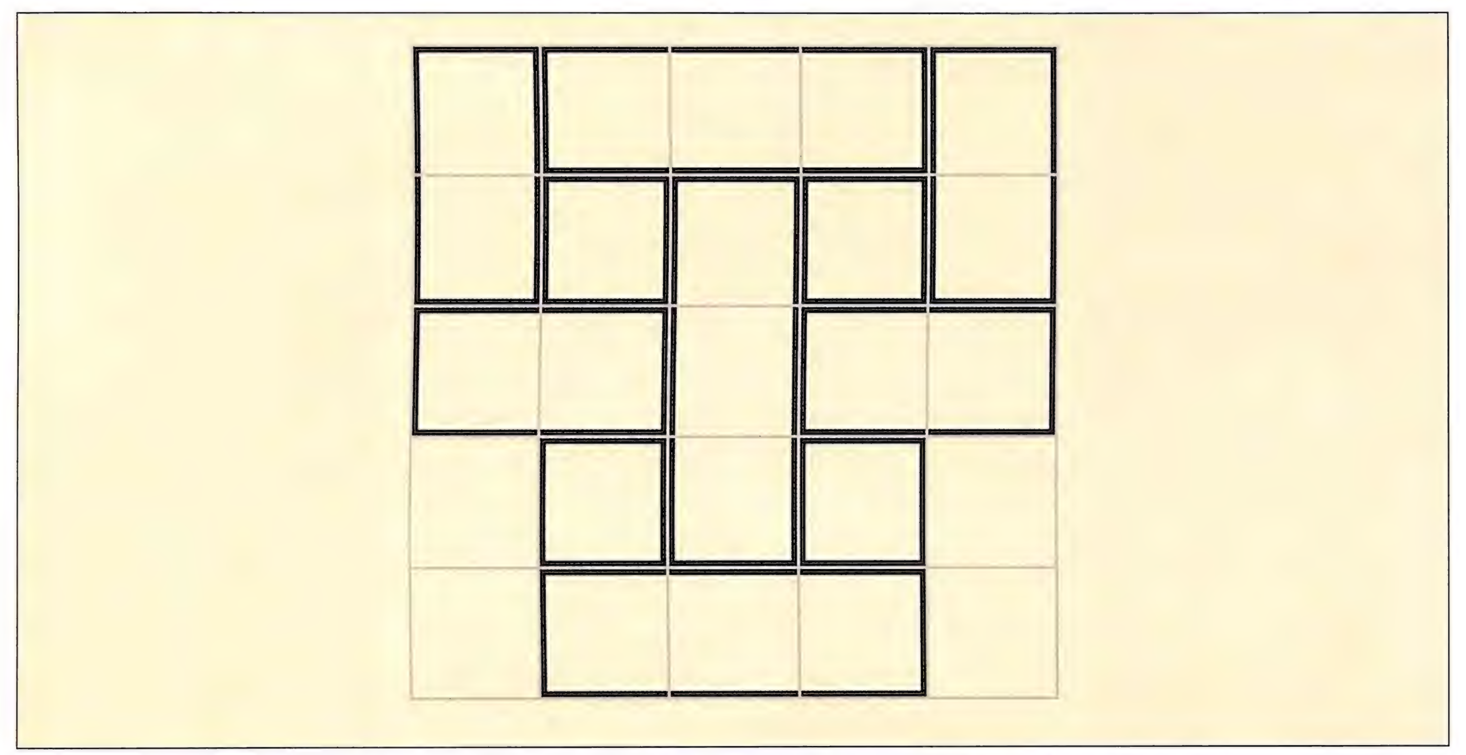
التحليل الزخرفي للشريط الأيسر من اللوحة رقم ٩١



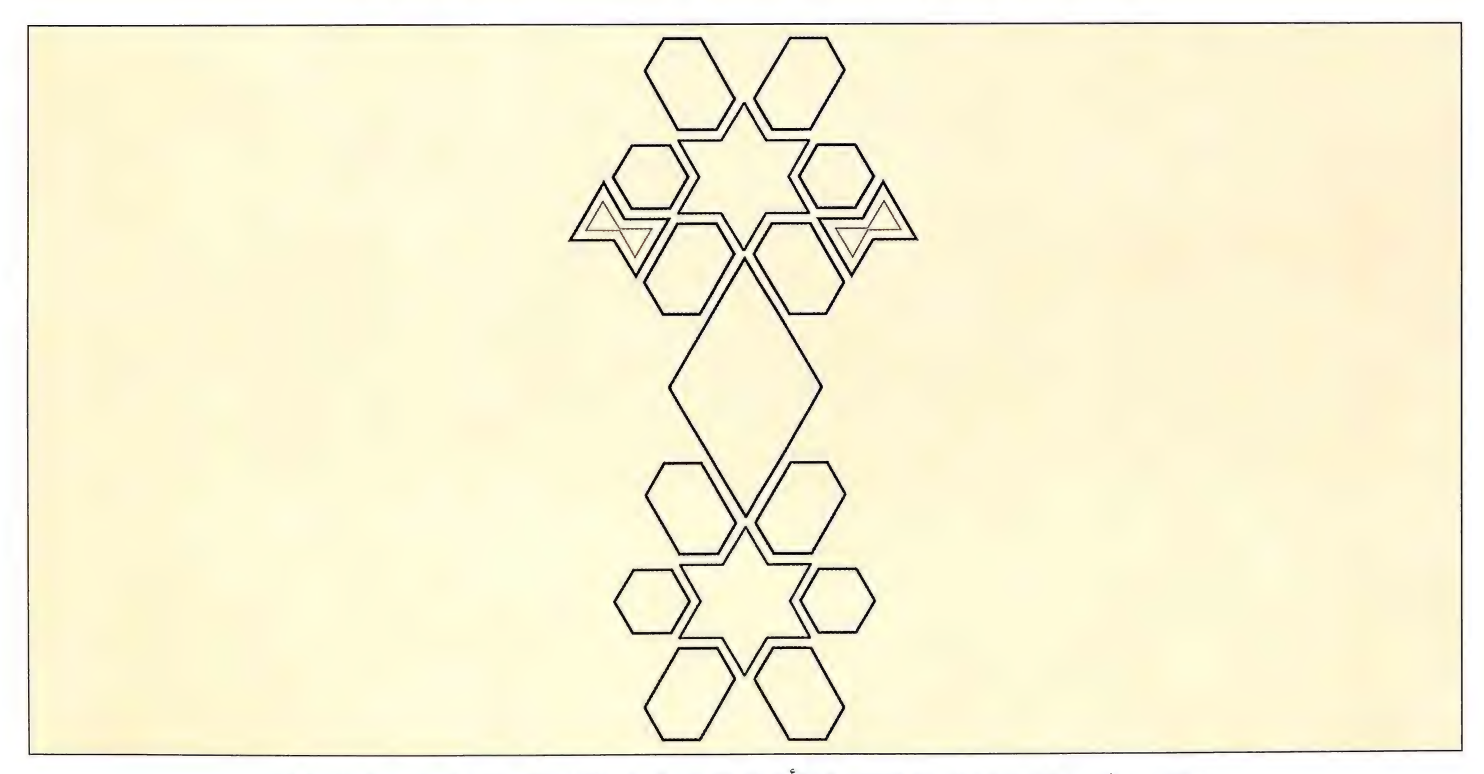
الإطار الهندسي الأساسي الذي تلتف من حوله وعليه الزخارف الأرابيسكية الحلزونية حتى الحشوة النجمية ذات الاثني عشر جناحًا وقد اختار المصمم ألا تكون موازية لفراغ النجمة ولا متقابلة من اليمين واليسار، فقط من أعلى وأسفل. اللوحة رقم ٩١ إلى اليمين



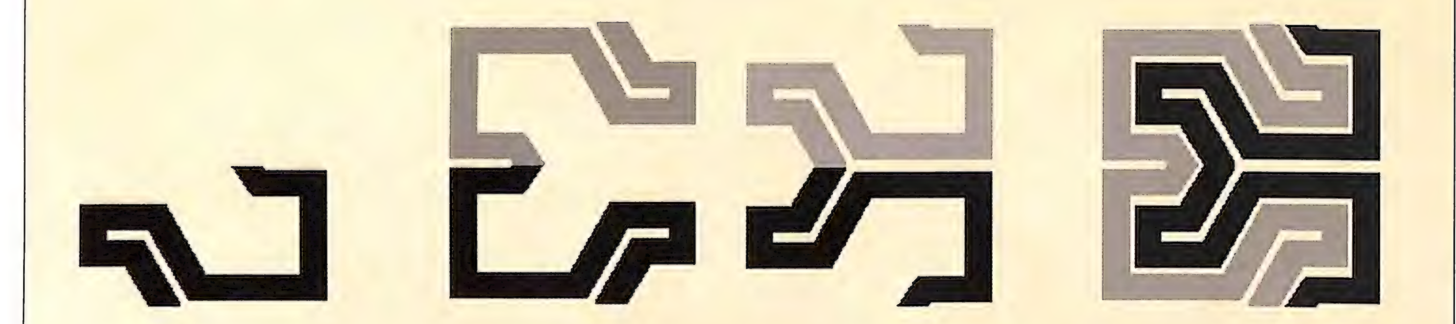
رسوم الحيوانات والطيور والأسماك في اللوحة رقم ٩٥



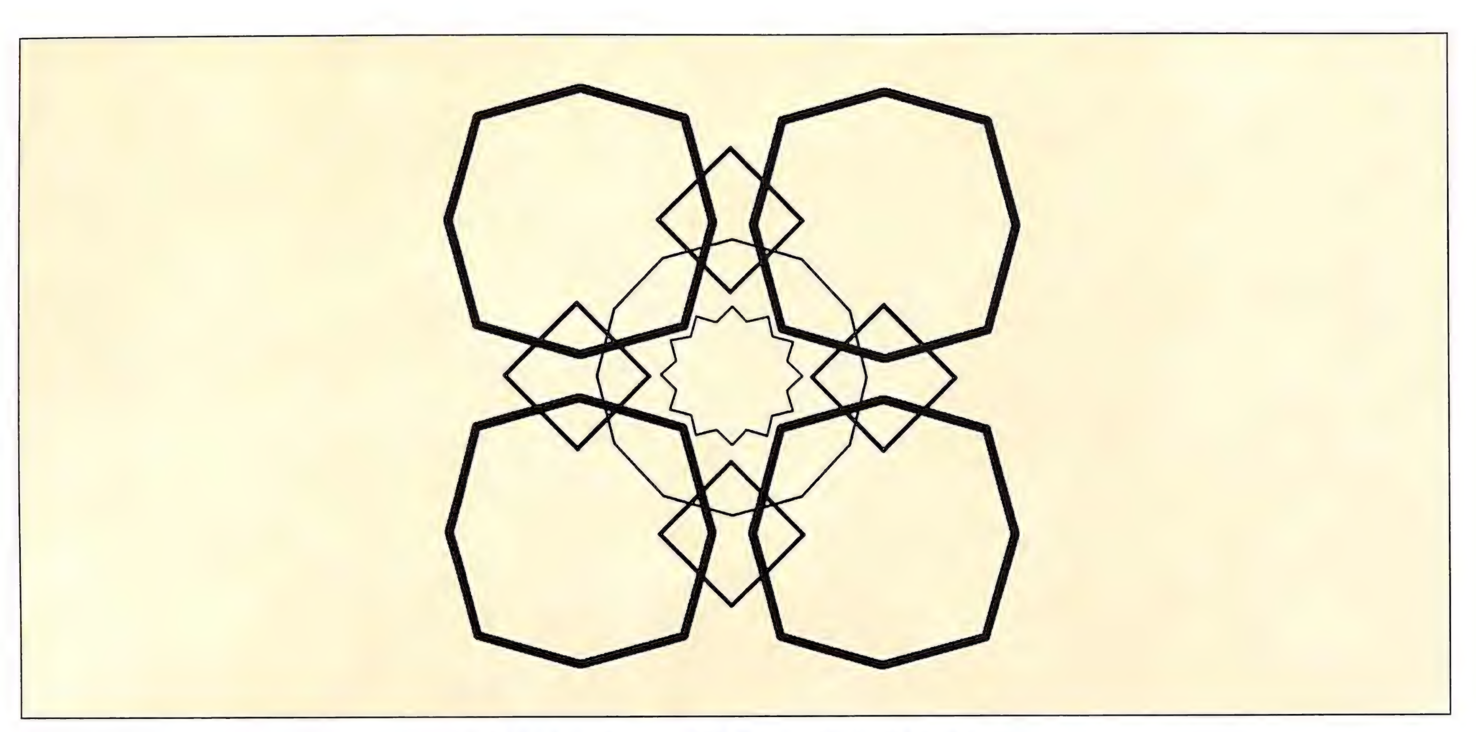
تحليل الأساس الهندسي لوحدة المفروكة المكونة للضلفة اليسرى من اللوحة رقم ٩٧



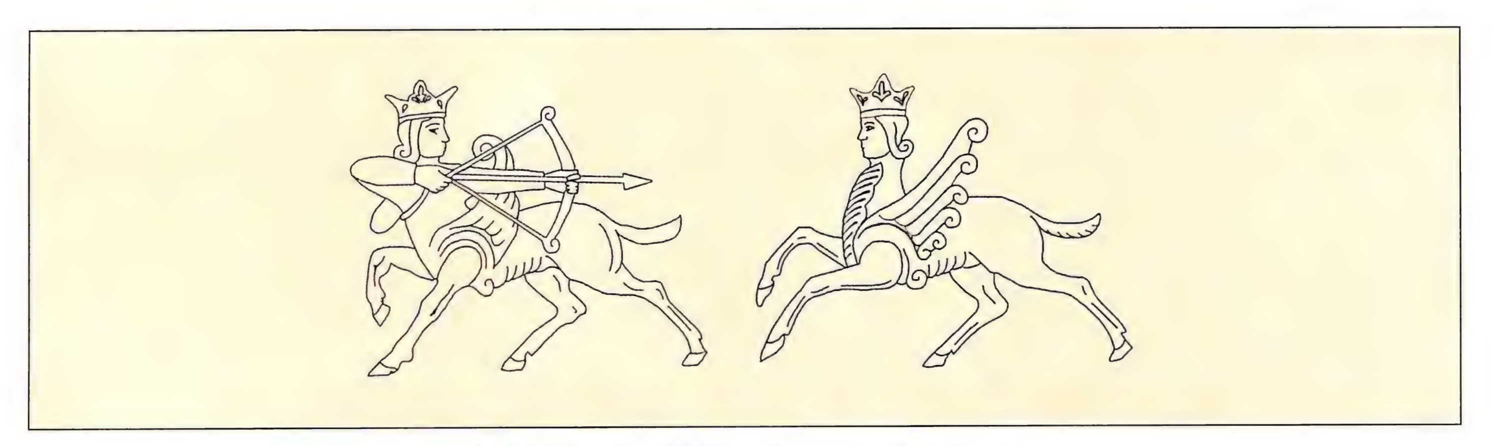
تحليل عناصر تكوين الحشوات الخشبية للأطباق النجمية على الباب الموضح في اللوحة رقم ٩٨



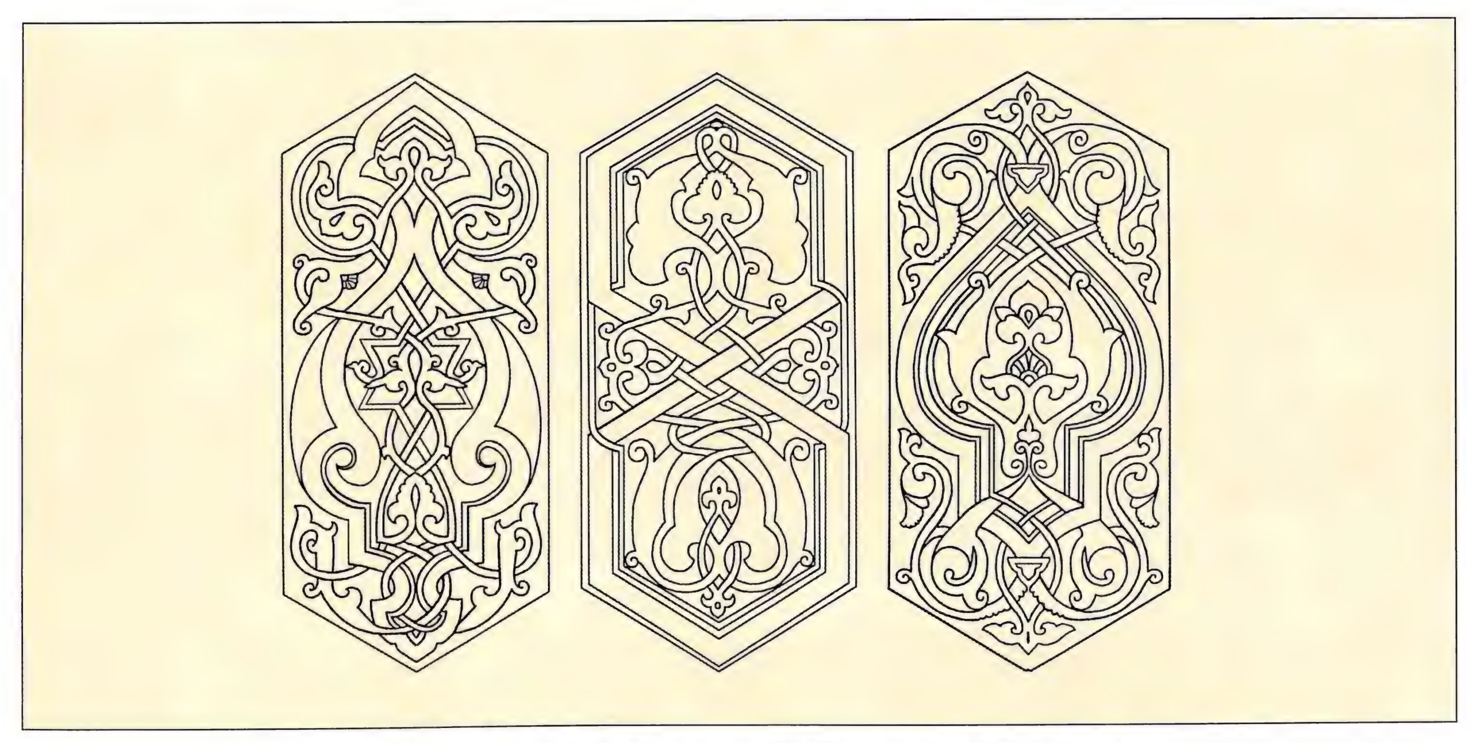
الزاوية العليا إلى يسار اللوحة رقم ١٠٧



التحليل البنائي للعناصر المكونة لتصميم اللوحة رقم ١٠٩

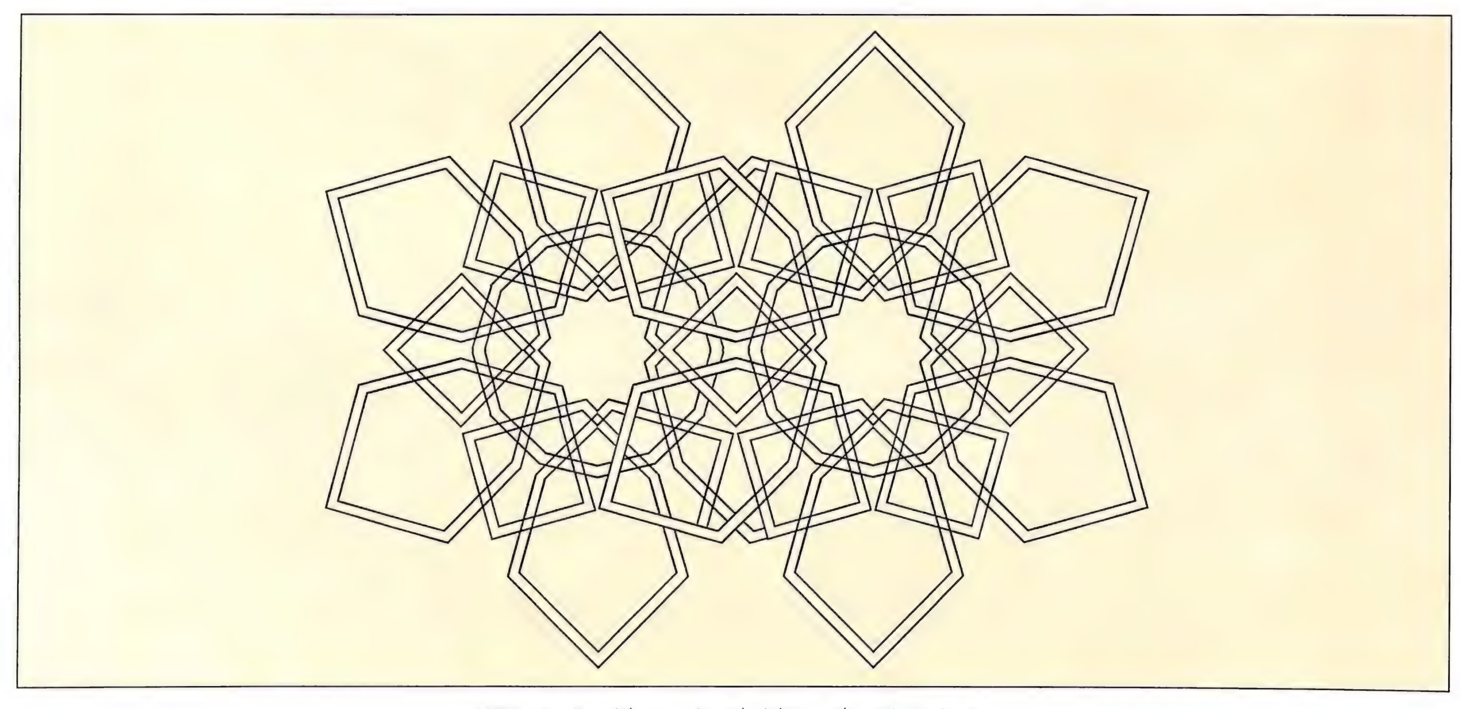


تفصيل من الشريطين الثاني والثالث من اللوحة رقم ١١٨

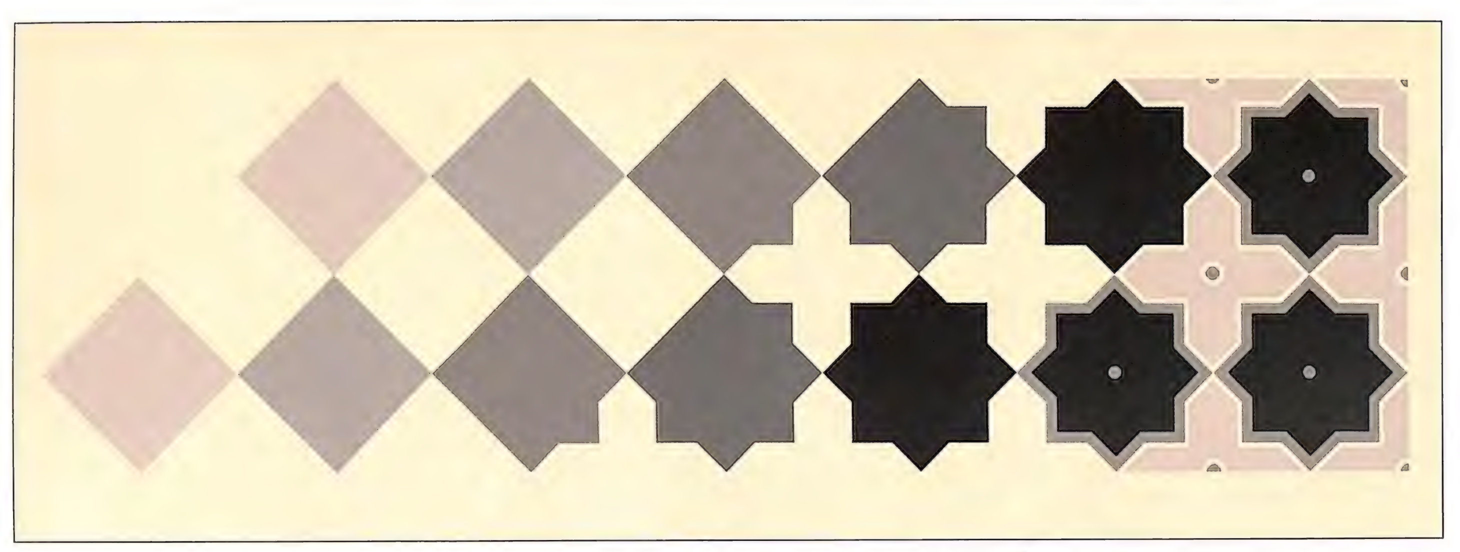


مجموعة من التنويعات الزخرفية النباتية من منبر قوص الكبير من اللوحة رقم ١١٩

مفردات وتكوين من منبر مسجد قوص الكبير من اللوحة رقم ١٢٠

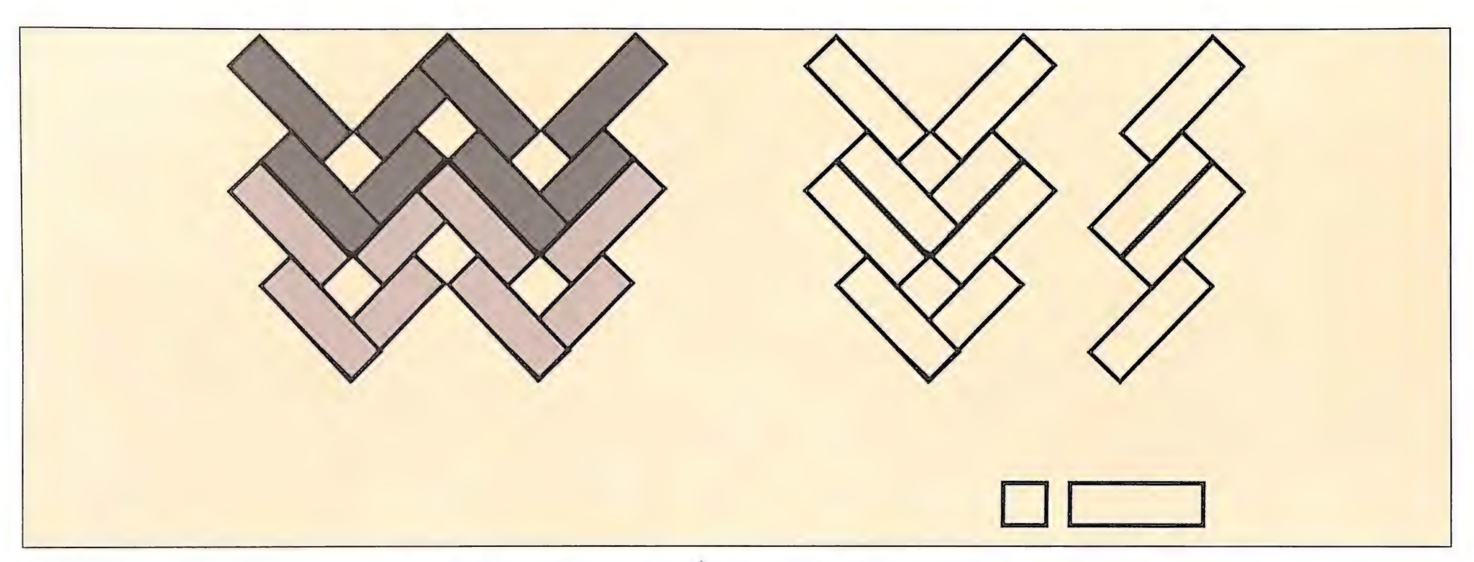


تحليل لتركيب المستطيل السفلي من اللوحة رقم ١٢٧



تحليل للأساس الهندسي للتكوين الزخرفي في الجزء العلوي من اللوحة رقم ١٢٩

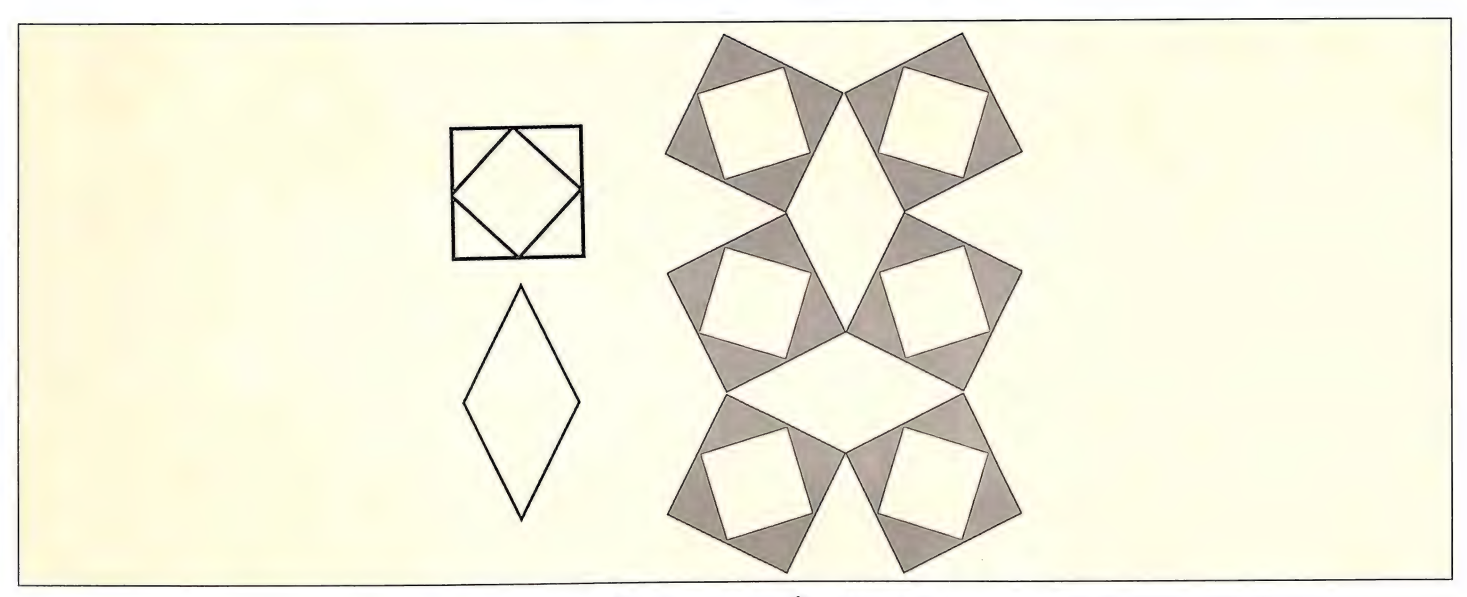
مفردات وتكوين المساحة السفلى من اللوحة رقم ١٤١



تفاصيل عناصر وتركيب المستطيل الأيمن في وسط اللوحة رقم ١٤١

المستطيل الأيسر في وسط اللوحة رقم ١٤١

تحليل تكوين الشريط الأوسط يسار اللوحة رقم ١٤٥



تحليل التكوين في المستطيل الأفقي تحت العقد الأيسر من اللوحة رقم ١٤٩

اللوحات

١- صفحتان متقابلتان من المصحف المغربي من مسجد «محمد أبو الدهب». المساحة الأساسية في كل صفحة عبارة عن أربع دوائر متداخلة ومتضافرة بمحيطات مزدوجة ملونة على محيط دوائر تصل بينها وبين المحيط الخارجي مساحة مربعة، وخط التحديد الخارجي مقسم بالأبيض والأحمر مما يوحي بأنه حبل مجدول، وفي الأركان الأربعة زخرفة أرابيسكية تكرارية باللون الأبيض فوق أرضية زرقاء فاتحة، وتستكمل مساحة الصفحة بمساحتين مستطيلتين فوق وتحت المربع بها تقاسيم وأربطة هندسية ملونة على خلفية مذهبة، وفوق المستطيلات قبة ملونة بتقاسيم هندسية وزخارف نباتية، وعلى الجانب الخارجي لكل منها نصف دائرة زخرفية، وفي داخل المستطيلات أعلى وأسفل المربعات مساحة مستطيلة تحتوي على زخرفة صينية الطراز. ويلاحظ أنه بالرغم من تطابق التصميم في الصفحتين المتقابلتين، فإن التنويع الإيقاعي يأتي من تبدل المجموعات اللونية حيث تنفرد كل صفحة بطابعها اللوني، في حين تتحد الصفحتان في ملامح مشتركة.

1. Two opposite pages from the Moroccan Koran from the Mohamed Abu Dahab Mosque. The main space on each page is composed of four woven circles, with perpendicular colored walls attached to circles that connect the inner circles with the outer frame. The outlines are drawn with white and red to resemble the braids of a rope. Repetitive arabesque designs drawn with white on a light blue background adorn the four corners. Two parallel spaces above and below the square with their openings and colored geometric knots are on a gold background. Above the parallel spaces there is a colored dome with geometric designs and botanical decorations. The outer side is surrounded by decorated semi-circles. Inside the parallel spaces there are squares that are decorated with a motif of Chinese origin. It is noticeable that although the same design was used for both pages, there's a rhythmic variety that arises from the alternating of the colors. Each page, therefore, becomes unique in its color scheme, even though the pages have many similarities.

1. Pages jumelles du Coran mauresque de la mosquée "Mohamed Aboul Dahab". La surface principale de chaque page est constituée de quatre cercles imbriqués, entrelacés, dotés de circonférences doubles colorées et touchant les circonférences d'autres cercles qui les lient au périmètre extérieur d'une surface carrée. Le contour externe est divisé en blanc et rouge donnant l'impression d'une corde tressée. Dans les quatre écoinçons, une ornementation répétée d'arabesques en blanc sur fond bleu clair. Le reste de la page est complété par deux surfaces rectangulaires au-dessous et au-dessus du carré, ayant des divisions et des galons géométriques colorés sur fond doré. Au-dessus des rectangles, trônent deux voûtes colorées, dotées de figures géométriques et de motifs végétaux. Sur le côté extérieur de chaque page, un hémisphère ornemental. A l'intérieur des rectangles, au-dessus et au-dessous des carrés, une surface rectangulaire comprenant des ornements de style chinois. Remarquons qu'en dépit de la symétrie du design des pages jumelles, la variété rythmique émane du changement des groupes de couleur, chaque page étant singulière dans le choix de ses couleurs même si les pages ont des traits communs.



1. MAURESQUE KORAN, DOUBLE DECORATIVE PAGES, 18th CENTURY (9).

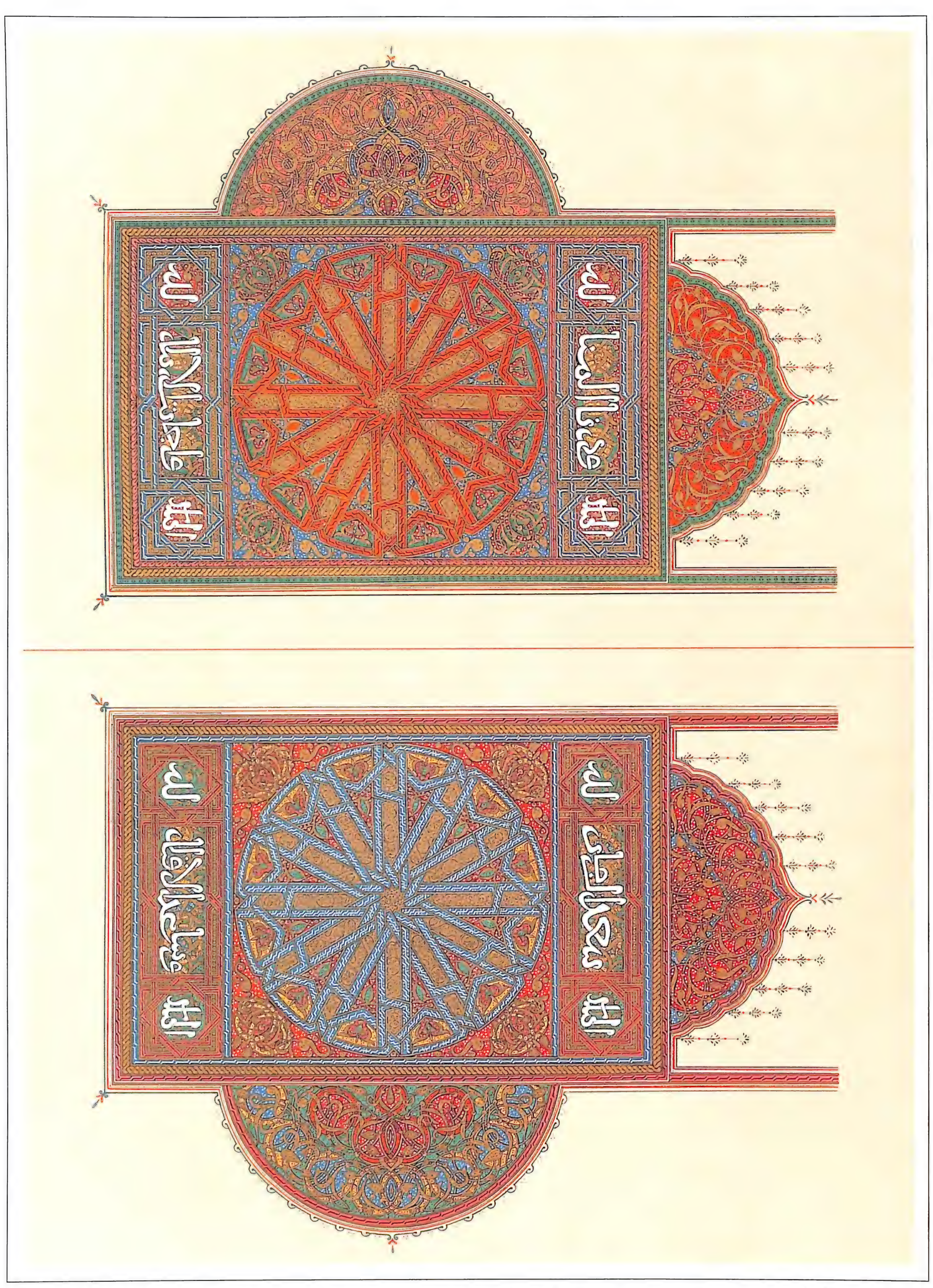
1. PAGES JUMELLES D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE (9).

١. صفحتان متقابلتان من مصحف مغربي لسلطان المغرب «محمد الثالث» - مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي.

٢- صفحتان من مصحف مغربي من مسجد «محمد أبو الدهب»، تعكسان ذات القيم الإبداعية في الأمثلة التي أوردها «بريس داڤن» في كتابة من نفس المصحف، وهما آيتان أخريان للتأمل في حكمة التقاسيم الهندسية النجمية المتضافرة وحشواتها النباتية، والكتابات المغربية اللينة والتراكمات التكرارية للضفائر النباتية الرائعة، وحكمة اختيار ودقة تطبيق المجموعات اللونية الرصينة.

2. Two opposite pages from the Moroccan Koran from Mohamed Abu Dahab Mosque. Out of the examples that Prisse d'Avennes portrays in his book from the same Koran, these best reflect the creative standards of the work. They hold another two Koranic verses of adoration in braided geometric star configurations, where the openings are filled with botanical decoration. Here also can be seen examples of meandering Moroccan calligraphy, the accumulation and repetition of wonderful botanical braids, and a precise application of opaque color schemes.

2. Pages jumelles d'un Coran mauresque de la mosquée "Mohamed Aboul Dahab" reflétant les mêmes innovations qui sont parues dans les exemples cités par "Prisse D'Avennes" pour l'écriture du même Coran. Les pages constituent deux autres chefs-d'œuvre qui poussent à la contemplation de la sagesse des divisions géométriques étoilées et tressées, de leurs remplissages végétaux, de l'écriture mauresque souple, des accumulations répétées de superbes tresses végétales, de l'intelligence du choix des groupes de couleurs sobre et de la précision de leur application.



2. MAURESQUE KORAN, DOUBLE DECORATIVE PAGES, 18th CENTURY (13).

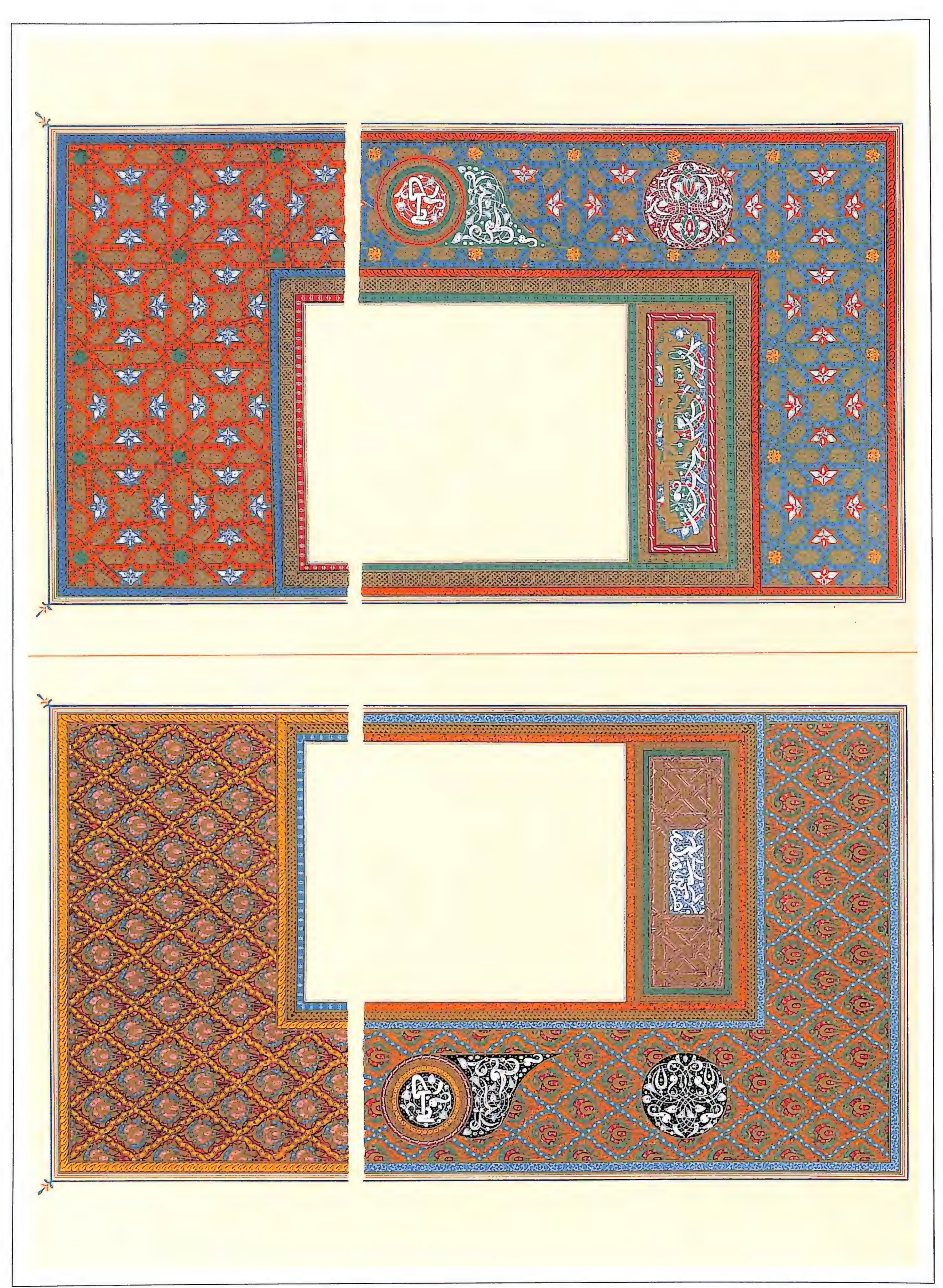
2. PAGES JUMELLES D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE (13).

٢. صفحتان متقابلتان من مصحف مغربي – مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي.

٣- في هذه اللوحة صفحتان من مصحف سلطان المغرب «محمد الثالث». في هذه الحالة تتحد الصفحتان من حيث المساحة الزخرفية لكل منهما، والمساحة المتخصصة للنصوص القرآنية. وفيما عدا ذلك، فإن الأنظمة الزخرفية ذات التشبيكات الهندسية المبتكرة والمتحركة في اتجاهات خطوط الربط، وفي انحسارها لاستيعاب الميداليات وما يحيط بها من حليات، وأنواع الإطارات الزخرفية الملونة التي تشبه الحليات الخشبية المنحوتة المائلة التي تولد أشكال المعينات التكرارية تحتوي زخارف نباتية كثيفة ومتشابكة، وزخارف ذات أصول صينية، وكتابات كوفية مذهبة ونسخية بيضاء، ومجموعات لونية بالغة الثراء مستقرة ومتجانسة.

3. This plate is taken from the Koran of the Sultan of Morocco, Mohamed III. In this case the two pages are defined by the decorative space in each of the pages, and the space allocated to the Koranic verses. Keeping that in mind, the innovative, dynamic, geometric, and woven organizing decorations follow the direction of the joining lines, in order to configure the medallions and what surrounds them in terms of rings and various types of decorative colored borders. These borders resemble the carved wooden lattices and are made up of repetitive shapes that contain dense intertwined botanical decorations, together with those of Chinese origin. Gold kufic, white naskh calligraphy and rich, stable, homogenous color schemes are also employed.

3. La planche représente deux pages du Coran du Sultan du Maroc "Mohamed III". Dans ce cas, les deux pages se ressemblent dans la surface ornementale de chacune d'elle, ainsi que dans la surface consacrée aux textes coraniques. Excepté cela, les systèmes ornementaux marqués par les entrelacs géométriques innovés qui bougent dans les directions des lignes de liaison et qui régressent pour englober les médaillons et ce qui les entourent de fioritures, ainsi que les genres de cadres ornementaux colorés qui ressemblent aux parures -inclinées et sculptées sur bois qui engendrent les formes de losanges répétés- comprennent des motifs végétaux denses et entrelacés, des ornementations d'origine chinoise, d'écritures coufiques dorées et cursives blanches, ainsi que des groupes de couleurs fort riches, stables et cohérentes.



3. MAURESQUE KORAN, DOUBLE DECORATIVE PAGE,
18th CENTURY (7 & 10).

3. ORNEMENTATION JUMELLES D'UN QORÂN MAURESQUE,
XVIIIe SIÈCLE (7 & 10).

٣. مصحف مغربي لسلطان المغرب «محمد الثالث» - مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي.

٤- صفحتان متقابلتان من نفس المصحف المغربي لتوضيح أن المخطوط كله قد زين كصفحات متقابلة، وتفنن المزخرفون في إثبات قدرتهم على التنويع في كل حالة، مع استخدام نفس العناصر الهندسية النباتية والإطارات والأربطة، ولكن كل حالة - صفحتان متقابلتان - هي خبرة بصرية جديدة ومبتكرة، وقد استخدم في تذهيب تلك الصفحتين تقنية تقوم على صباغة الذهب بدرجات من الألوان المستخدمة في التصميم لضمان زيادة التوافق والتجانس.

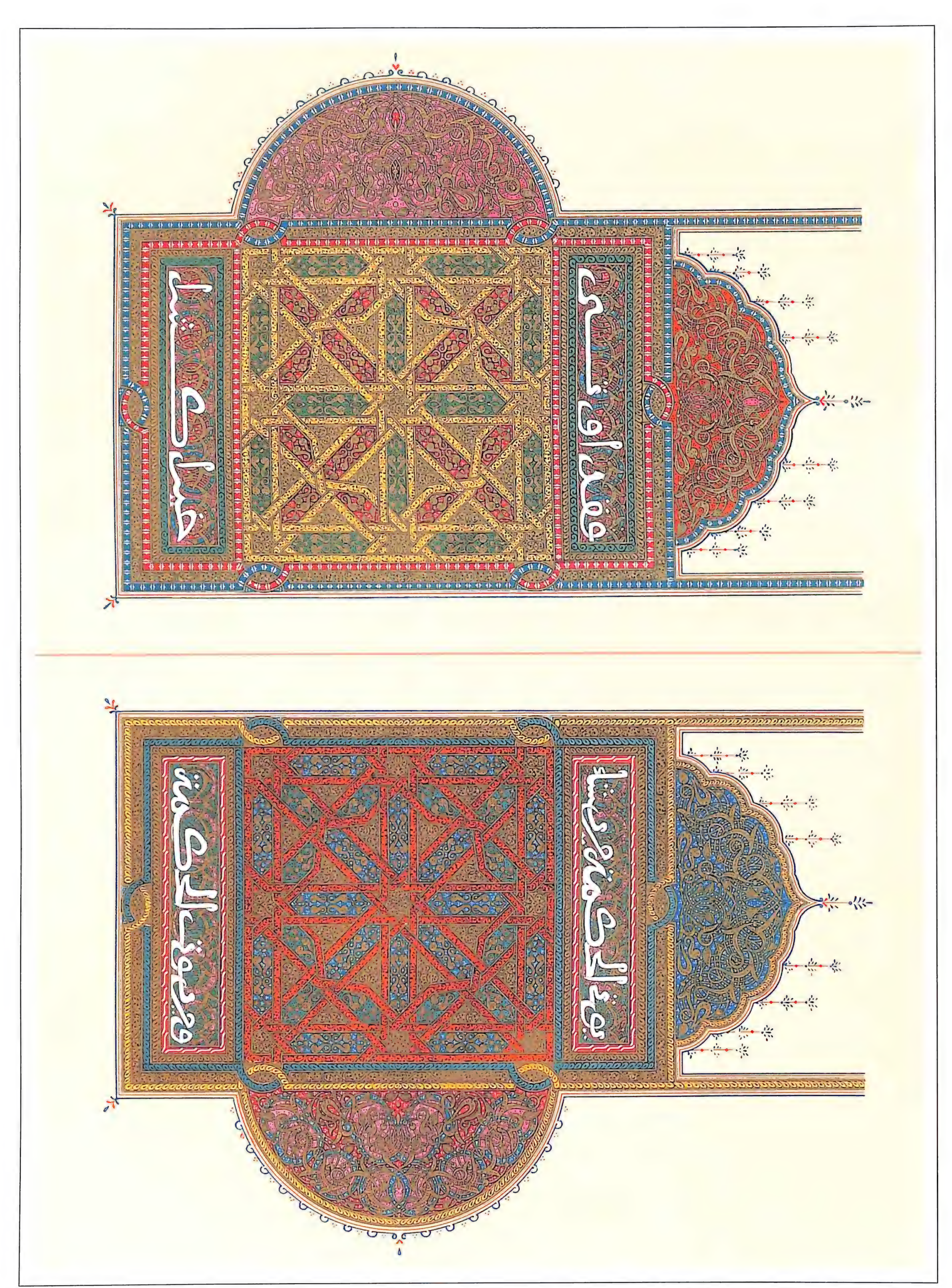
تفصيل مكبر للصفحة اليسرى في اللوحة رقم (٤)، وتوضح هذه الرسوم ثراء العناصر الزخرفية ورقتها وازدحامها لتصبح آيات للتأمل البصري والاكتشاف المتجدد الهادئ؛ إذ إن تلك العلاقات لا يمكن أن تدرك بسرعة أو في نظرة واحدة، ولكنها تتطلب تؤدة وهدوءًا لفهم مساراتها المتشابكة والعلاقات المترتبة عليها.

4. Two opposite pages from the same Moroccan Koran further clarify that all the pages were designed with the idea in mind that they would be opposite each other. The artists worked within their abilities which were focused on creating variety in every instance, using the same geometric botanical elements and borders and knots. In every case, each set of two opposing pages, are a new and innovative visual experience. The technique that was used to apply the gold leaf was based on dying the gold with shades of the same colors that were used in the design of the pages, to guarantee the harmony and homogeneity of the pages.

Enlarged details of the page on the left are depicted in figure 4. The clarification of these enlarged drawings, rich with decorative elements and grace, yet highly detailed and crowded allows them to become objects of visual adoration and calm yet constant renewal of discovery. These relationships are impossible to determine with a quick glance, but demand a calm and quiet approach to understand the networks and relationships.

4. Pages jumelles du même Coran mauresque visant à prouver que tout le manuscrit a été orné sous forme de pages jumelles. Les ornemanistes se sont ingéniés à faire preuve de leur capacité de faire varier chaque page tout en utilisant les mêmes éléments géométriques végétaux, les mêmes cadres et les mêmes galons. Mais chaque cas, en l'occurrence chacune des pages jumelles, constitue une nouvelle expérience visuelle innovée. Pour dorer ces deux pages, a été utilisée une technique consistant à teinter l'or des tons des couleurs employées dans le design pour garantir un taux optimal d'harmonie et de cohérence.

Détails de la page gauche de la planche n°4: les dessins prouvent la richesse, le finesse et la profusion d'éléments ornementaux qui se muent en un véritable chef-d'œuvre appelant à la contemplation visuelle et à la calme découverte renouvelée, les relations entre ces éléments ne pouvant être perçues ni d'une façon hâtive, ni d'un simple coup d'œil. Par contre, elles réclament une patience et une sérénité pour comprendre leurs trajectoires entrelacées.



4. MAURESQUE KORAN, DOUBLE DECORATIVE PAGES, 18th CENTURY (6).

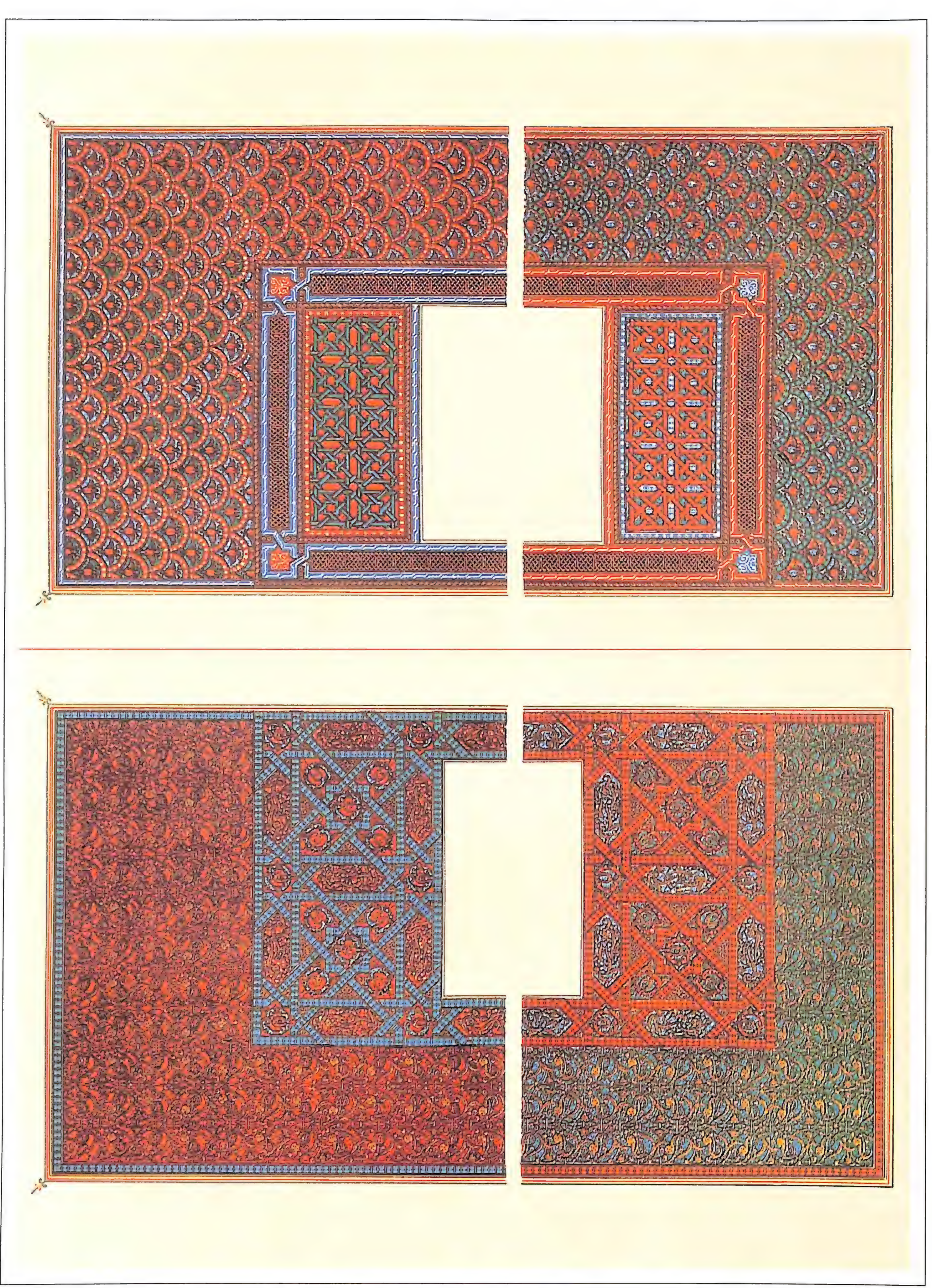
4. PAGES JUMELLES D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE (6).

٤. صفحة مكبرة من مصحف مغربي لسلطان المغرب «محمد الثالث» - مسجد «محمد أبو الذهب»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٥- صفحتان متقابلتان من نفس المصحف تتجلى فيهما نفس القيم الجمالية للفن المغربي وطرز الزخرفة الجدارية ونوعية التخطيطات الناظمة وتوافق الألوان وثراء العناصر الزخرفية النباتية وتنوعها، والإطارات والأربطة التي تشبه الحبال التي تحدد المناطق المكونة للصفحات، وتبادل الألوان من صفحة إلى التي تقابلها. فكل هذا التنوع والصبر والتجديد يعطي مثالاً بالغ الدلالة على رعاية «سيدي محمد الثالث» سلطان المغرب للخطاطين والناسخين والمزخرفين والمذهبين من ناحية، وعلى الحس الروحاني لأولئك الفنانين الذين شاركوا في إبداع هذا العمل الرائع. والتذهيب في هذا المصحف مبتكر بصفة خاصة؛ إذ صَبغ المذهِّب محلول الذهب الذي استخدمه بدرجة من الألوان المستخدمة ليحد من التباين المخايل، وليؤكد التوافق الوقور الذى يليق بالكتاب الكريم.

5. Two opposite pages from the same Koran that use identical principles of beauty, decorative style, and the same type of organizing lines. They also contain similar color harmonies and the same richness of decorative botanical elements and their varieties. The borders and knots resemble rope and outline the decorated areas of the pages, with an alternation of colors from one page to the other. All of this variety, patience and renewal clearly indicates the supervision of Sidi Mohamed III, the Sultan of Morocco and of the designers, weavers, decorators who worked with him. They reveal also dyeing the breath and spirit of the artists who took part in the creation of this wonderful work. The illumination in this Koran is unique in its innovation, the artist dyeing the gold solution that he/she used with some of the color used in the design of the pages to guard against inconsistency in its finish and to further ensure the harmony and respect that a Holy Book requires.

5. Pages jumelles du même Coran où se manifestent les mêmes valeurs esthétiques de l'art mauresque, les types d'ornementations murales, le genre des stylisations organisatrices, la cohérence des couleurs, la richesse et la diversité d'éléments ornementaux végétaux, les cadres et les galons ressemblant aux cordes et précisant les différentes répartitions des pages, et l'échange des couleurs entre une page et celle qui lui est opposée. Toute cette pluralité, cette patience, cette créativité sont la preuve la plus révélatrice du parrainage de "Sidi Mohamed III", sultan du Maroc, pour les calligraphes, les copistes, les ornemanistes et les doreurs d'une part et de l'esprit spirituel de ces artistes qui ont contribué à créer ce chef-d'œuvre. Le dorage dans ce Coran fut innové d'une façon spécifique: le doreur a teinté la solution de l'or qu'il a utilisée avec les couleurs employées pour limiter la divergence incompatible et pour assurer une cohérence sérieuse qui va de pair avec le Livre Sacré.



5. MAURESQUE KORAN, DECORATIVE PAGE, 18th CENTURY (5 & 8).

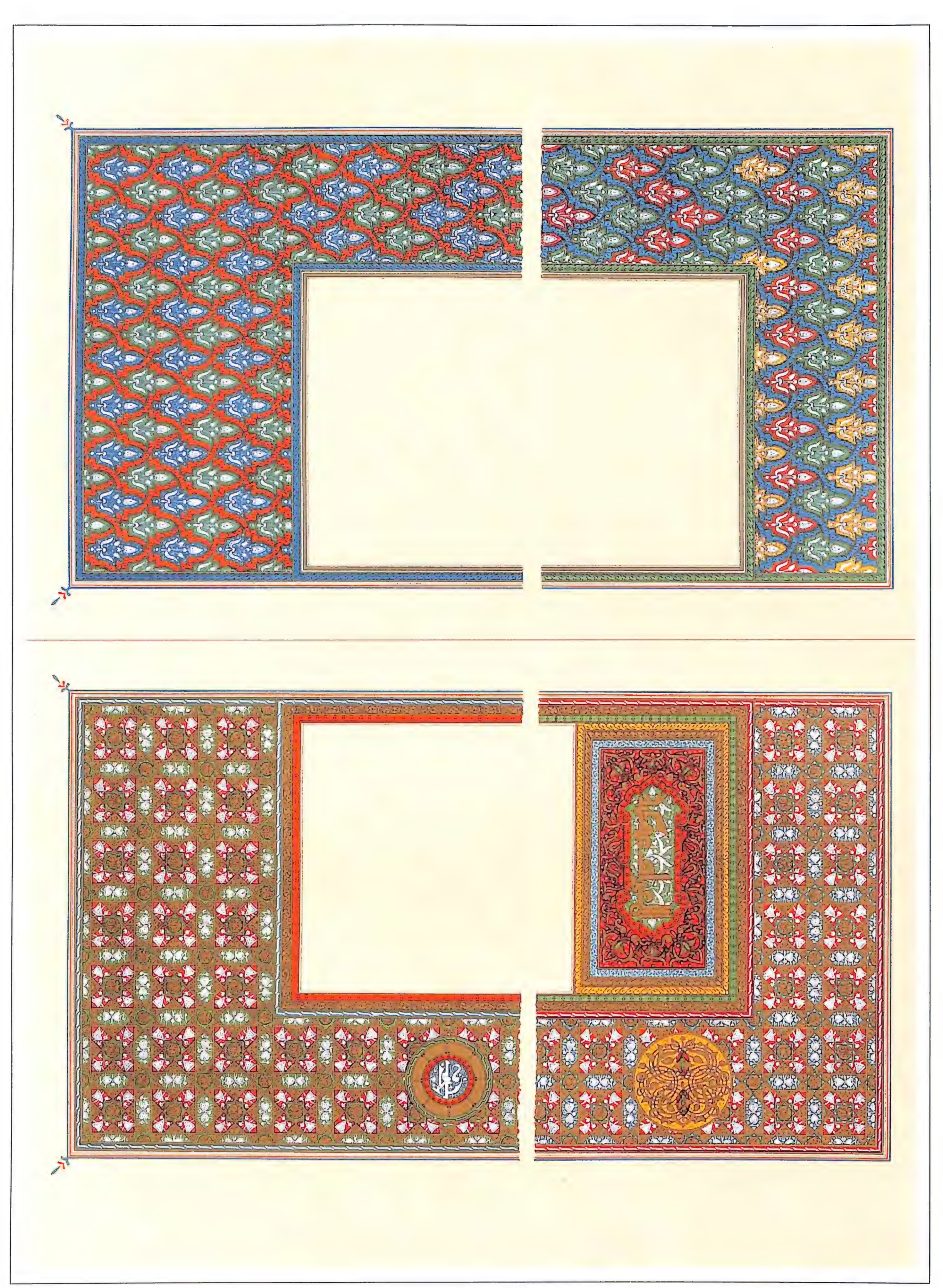
5. ORNEMENTATION D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE (5 & 8).

٥. صفحتان متقابلتان من مصحف شريف علي الطراز المغربي، مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي.

٦- قصد «بريس داڤن» من نسخ تلك الصفحتين المتقابلتين من مصحف مغربي من مسجد «محمد أبو الدهب» تمييز الطراز المغربي وخصوصيته التي تختلف كثيرًا عن تصميمات المصاحف والمشرقية بصفة عامة. تحاكي الزخارف الجدارية المغربية التي تنفذ بالجص الملون والزليج الخزفي المجمع، وتتسم بالأناقة والوقار والفخامة.

6. Prisse d'Avennes copied these two opposing pages from the Moroccan Koran from the Mohamed Abu Dahab Mosque, because of the unique Moroccan style they demonstrate and the individual details that differ greatly from the design of Eastern Korans in general. This piece resembles the Moroccan wall decorations which are made of colored stucco and ceramic parts that are assembled. Like these walls, the pages shine with luxury.

6. "Prisse D'Avennes" en copiant ces pages jumelles du Coran mauresque de la mosquée "Mohamel Aboul Dahab" avait l'intention de mettre en valeur le style mauresque et sa spécificité qui diffèrent de loin des design des Corans, et de ceux du *Machreq* (l'Orient) d'une façon générale. Les ornementations imitent les décorations mauresques murales réalisées avec le stuc coloré et le zellige assemblé. Elles se caractérisent par la grâce, l'élégance et la magnificence.



6. MAURESQUE KORAN, DECORATIVE PAGE, 18th CENTURY (4 & 14).

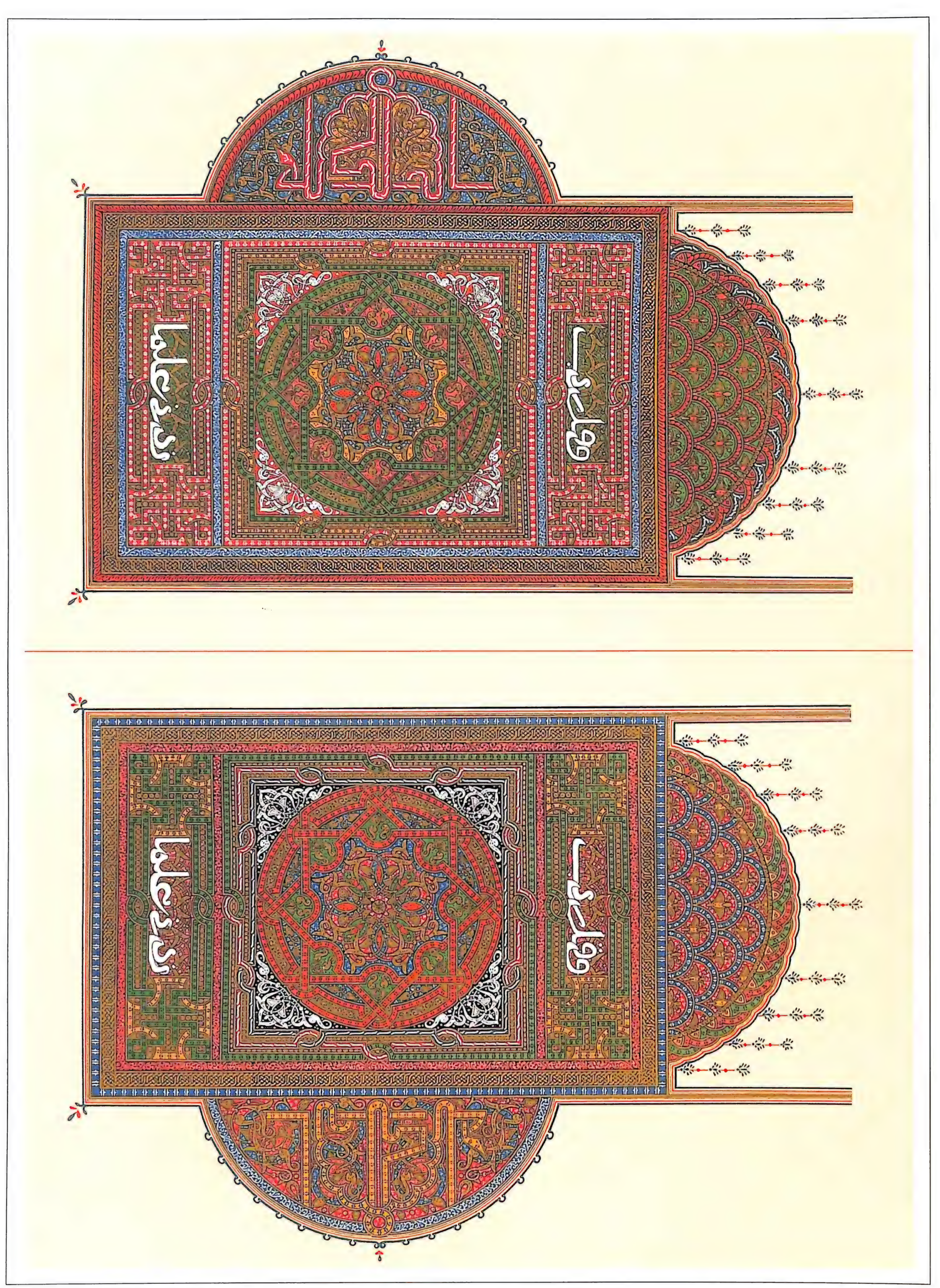
6. ORNEMENTATION D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIII^e SIÈCLE (4 & 14).

٦. زخارف من مصحف مغربي، مسجد «محمد أبو الدهب»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٧- نموذج آخر يشبه النموذج المصور في اللوحة رقم (٩) واللوحتين رقمي (١و٢) وجميعها من مسجد «محمد أبو الدهب» قدمها له هبة «سيدي محمد الثالث» سلطان المغرب عام (١٧٨٦م) وكلها من نفس المصحف. يتضح في هاتين الصفحتين نفس تصميم الخطوط الخارجية للتصميم والجمع المبتكر بين فضائل الزخارف النجمية والعروق النباتية في تشابك وتضافر، والجمع بين الكتابات الكوفية والمغربية، وتبديل المجموعات اللونية بين الصفحتين.

7. This is an example similar to the examples shown in figures 1, 3 and 9 all of which are from a Koran that was given as a gift from Sidi Mohamed III the Sultan of Morocco in 1786 to the Mohamed Abu Dahab mosque. Both pages contain the same outer linear design and innovative groupings of openings within the decorative stars and similar braided intertwining botanical tendrils. Both pages have the characteristic grouping of the kufic and Moroccan calligraphy, and the alternating color scheme.

7. Nouveau modèle ressemblant à ceux qui figurent dans la planche n°9, ainsi que dans celles n°1 et 2. Ils proviennent tous de la mosquée "Mohamed Aboul Dahab", étaient offerts comme donation par "Sidi Mohamed III", sultan du Maroc, et sont extraits du même Coran. Dans ces pages jumelles paraissent la même stylisation des traits extérieurs du design, le mariage innové des vertus des ornementations étoilées et des rinceaux végétaux d'une façon à la fois entrelacée et tressée, l'alliance des écritures coufiques et mauresques et finalement, la permutation des groupes de couleurs entre les deux pages.



7. MAURESQUE KORAN, DOUBLE DECORATIVE PAGES, 18th CENTURY (3).

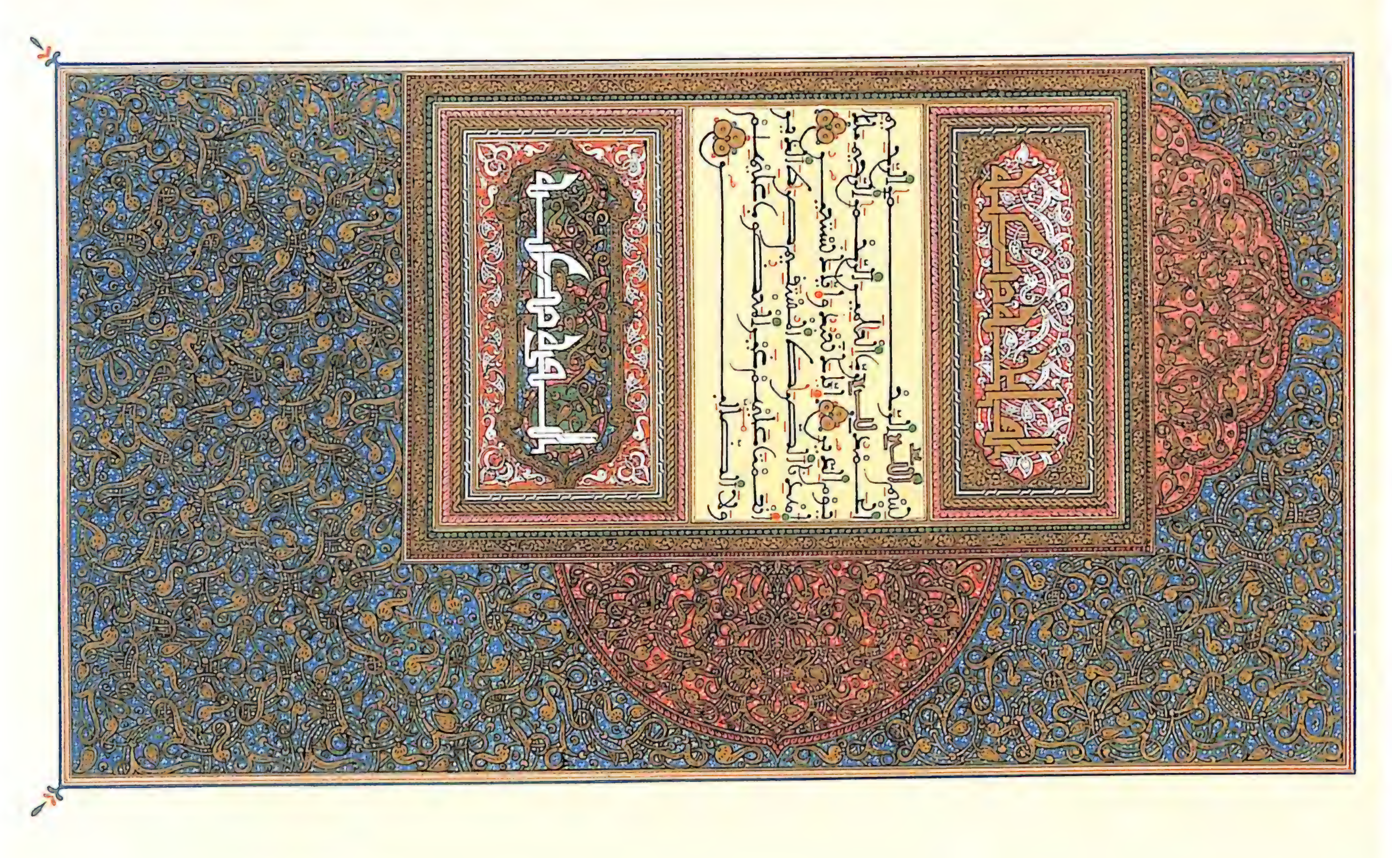
7. PAGES JUMELLES D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIII[e] SIÈCLE (3).

٧. صفحتان متقابلتان من مصحف مغربي من مسجد «محمد أبو الدهب» من القرن الثامن عشر الميلادي.

٨- تتضح خصوصية التصميم في هذا المصحف المغربي عن المصاحف المصرية، من حيث توزيع مساحات الكتابة والإطارات الدقيقة التي تحيطها إطارات شديدة الاتساع، وكأن الصفحة بمحتوياتها وإطارها قد لصقت على ورق منقوش واسع. كما أن الصفحة تحتوي على الكتابات العربية بالطريقة المغربية في الخط، والتي تتميز بإيقاع خاص بها في الامتدادات والأقواس، والتشكيل والتنقيط الملونين بالأخضر والأحمر. ومساحات الكتابات مضيئة في محيط من الدرجات اللونية القاتمة فتتصدر بؤرة الرؤية، والزخارف الكثيفة في المساحات الواسعة حول الإطار الذي يضم الكتابات تتوحد من فرط ازدحامها، وتتقارب ألوانها فتدرك كمساحة كلية غير مجزأة.

8. The high level of specialization involved in Moroccan art is apparent in this Koran, in comparison with the Egyptian Korans. This can be seen in the spaces allocated to calligraphy and scripture and how they are spread out, and the precise, detailed borders that are surrounded with very wide frames. It is as if the Koran, its contents and borders were glued onto large sheets of handmade paper. Also, the page contains Arabic calligraphy, written in the Moroccan style, which is unique in its rhythm and the extension and curvature of the letters. The vowels and dots are colored red and green, the light areas of the writing are in a sea of gradations of dark colors that helps them stand out. The dense decorations in the wide spaces around the borders containing the verses are unified in their crowdedness. The similarity of the decorations colors allows one to perceive a whole, undivided space.

8. La spécificité du design de ce Coran mauresque se distingue de ceux des Corans égyptiens, et ce quant à la répartition de surfaces consacrées à l'écriture et quant aux cadres minutieux enceints de cadres très étendus, comme si la page avec son contenu et son contour a été collée sur une large feuille ornée. La page comprend également de la calligraphie arabe écrite en style mauresque qui se caractérise par un rythme spécifique quant aux hampes, aux parenthèses, aux signes diacritiques, et au pointage figurant en vert et en rouge. Les aires de l'écriture qui illuminent dans un entourage marqué par des degrés de couleurs foncées deviennent le centre de focalisation. Les ornementations denses dans les surfaces spacieuses autour du cadre délimitant l'écriture s'unissent à cause de leur profusion excessive, leurs couleurs se rapprochent et sont perçues comme une surface entière insécable.



8. MAURESQUE KORAN, FIRST PAGES, 18th CENTURY (2).

8. PREMIÈRES PAGES D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIII^e SIÈCLE (2).

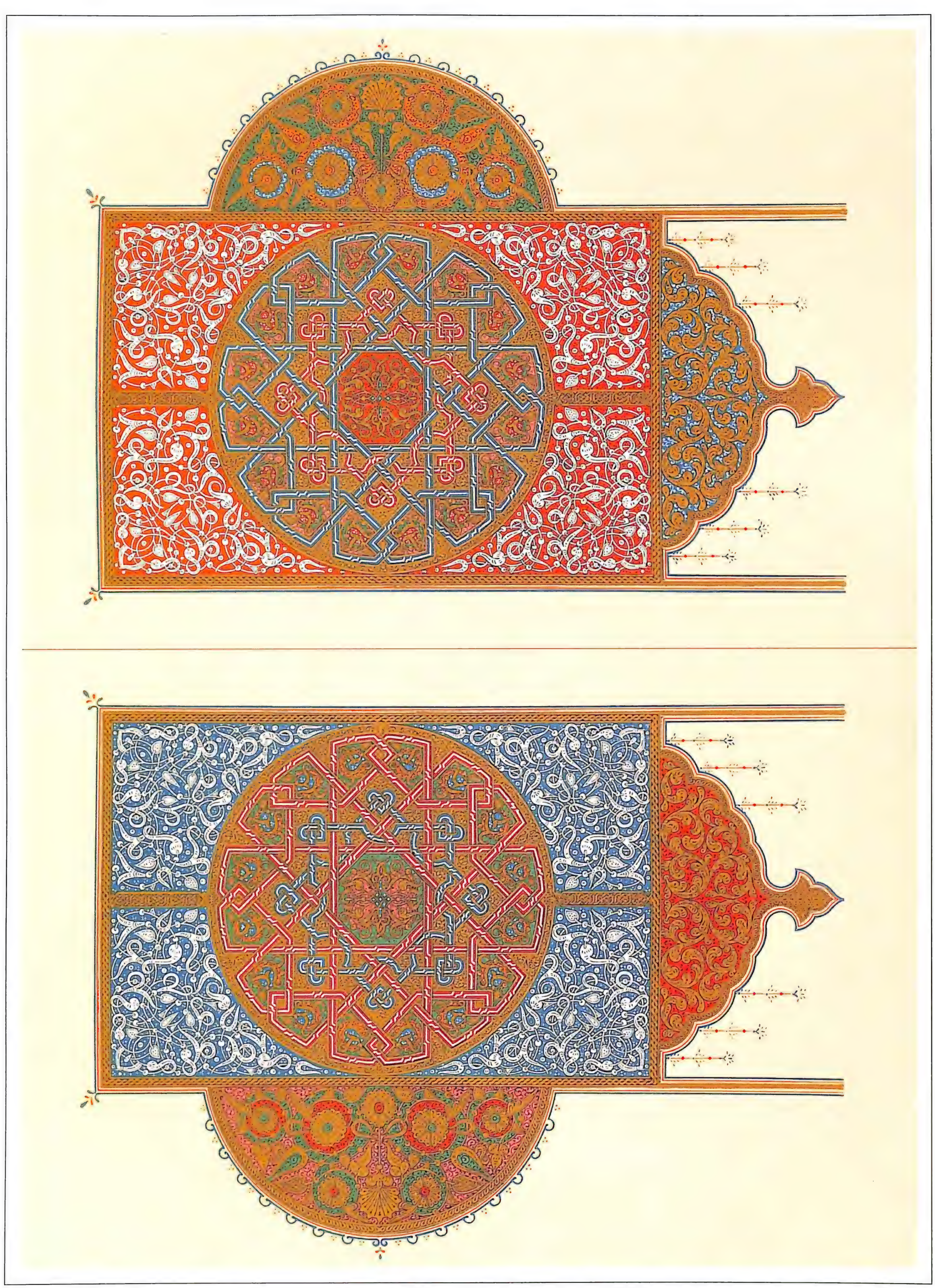
٨. صفحتان مُتقابلتان من المصحف المغربي من مسجد «محمد أبو الدهب»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٩- صفحتان متقابلتان من مصحف «محمد أبو الدهب» على الطراز المغربي الذي يجمع بين التقاسيم الهندسية المتضافرة والزخارف النباتية الكثيفة المتشابكة والزهور الاصطلاحية المذهبة.
تتخذ كل صفحة شكل المسجد بالقبة والمئذنتين والبوابة، كما أن كلا منهما عبارة عن نسخة من الأخرى، ولكن المجموعة اللونية متبدلة من واحدة إلى الأخرى: الأحمر محل الأزرق وبالعكس، مما يضمن الإحساس بالوحدة والتنوع في آن واحد.

9. Two opposite pages from the Koran from the Mohamed Abu Dahab Mosque produced in the Moroccan style, combining the characteristic geometric, braided divisions and dense, intertwined botanical decoration, flowers and illumination. Each page is shaped like a mosque, with a dome, two minarets and a door. Although, each page is identical to its counterpart in design, the color scheme varies from one page to the other. The red takes the place of the blue and vice versa, guaranteeing both a sense of unity and variation.

9. Double frontispice du Coran mauresque de "Mohamel Aboul Dahab" renfermant des divisions géométriques tressées, des motifs végétaux intensifs et entrelacés et des fleurons conventionnels dorés.

Chaque page prend la forme d'une mosquée avec sa voûte, ses deux minarets et son portail. De même, les deux pages sont identiques sauf que les groupes de couleurs changent: le rouge remplace le bleu et vice versa, ce qui garantit un sentiment à la fois d'unité et de diversité.



9. MAURESQUE KORAN, DOUBLE FRONTISPIECE, 18th CENTURY (1).

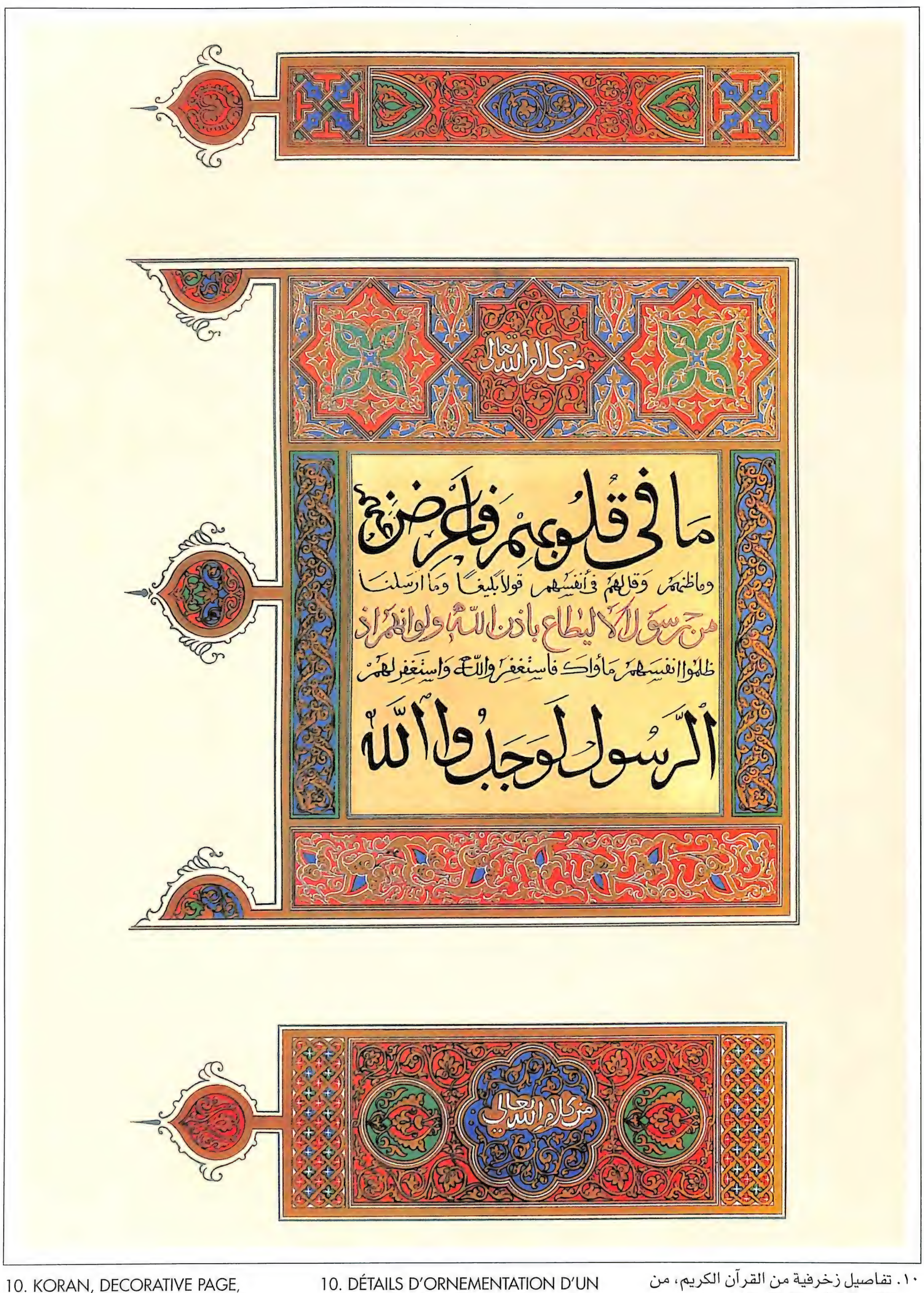
9. DOUBLE FRONTISPICE D'UN QORÂN MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE (1).

٩. صفحتان متقابلتان من المصحف المغربي الطراز من مسجد «محمد أبو الدهب»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٠- نموذج آخر من صفحات المصاحف، تتجدد فيه ابتكارات التوليف بين التقاسيم الهندسية والحشوات النباتية والجدائل والكتابات النسخية. وهو تصميم فريد من نوعه بالنسبة لعصره، أي القرن السابع عشر الميلادي، بالرغم من أن مكوناته هي ذاتها المستخدمة في المصاحف الأخرى، أما كتابة المتن في منتصف الصفحة فقد أصابها تشويه كبير عن النقل لعدم التمكن من حرفية الكتابة العربية.

10. Another example of two pages from a Koran, that contain a renewal of the concept of combining geometric divisions, botanical patterns, walls and naskh calligraphy. Its design is unique in comparison to other 17th century Korans. In spite of the fact that its components are the same as the ones used in other Korans, the writing of the *mutn* (the indicator of the end of the verse) in the middle of the page has incurred great criticism as it was copied rather than being originally drawn, due to the artist's lack of Arabic calligraphic professionalism.

10. Autre modèle de pages coraniques où se renouvellent les créativités de l'association des divisions géométriques, des remplissages végétaux, des tresses et de la calligraphie cursive. C'est un design singulier par rapport à son époque, c'est-à-dire le XVIIème siècle après J-C, même si ses composants sont ceux qui sont utilisés dans les autres Corans. L'écriture du texte au milieu de la page a été très déformée lors de son copiage, la calligraphie arabe n'étant pas maîtrisée.



10. KORAN, DECORATIVE PAGE, 17th CENTURY (3).

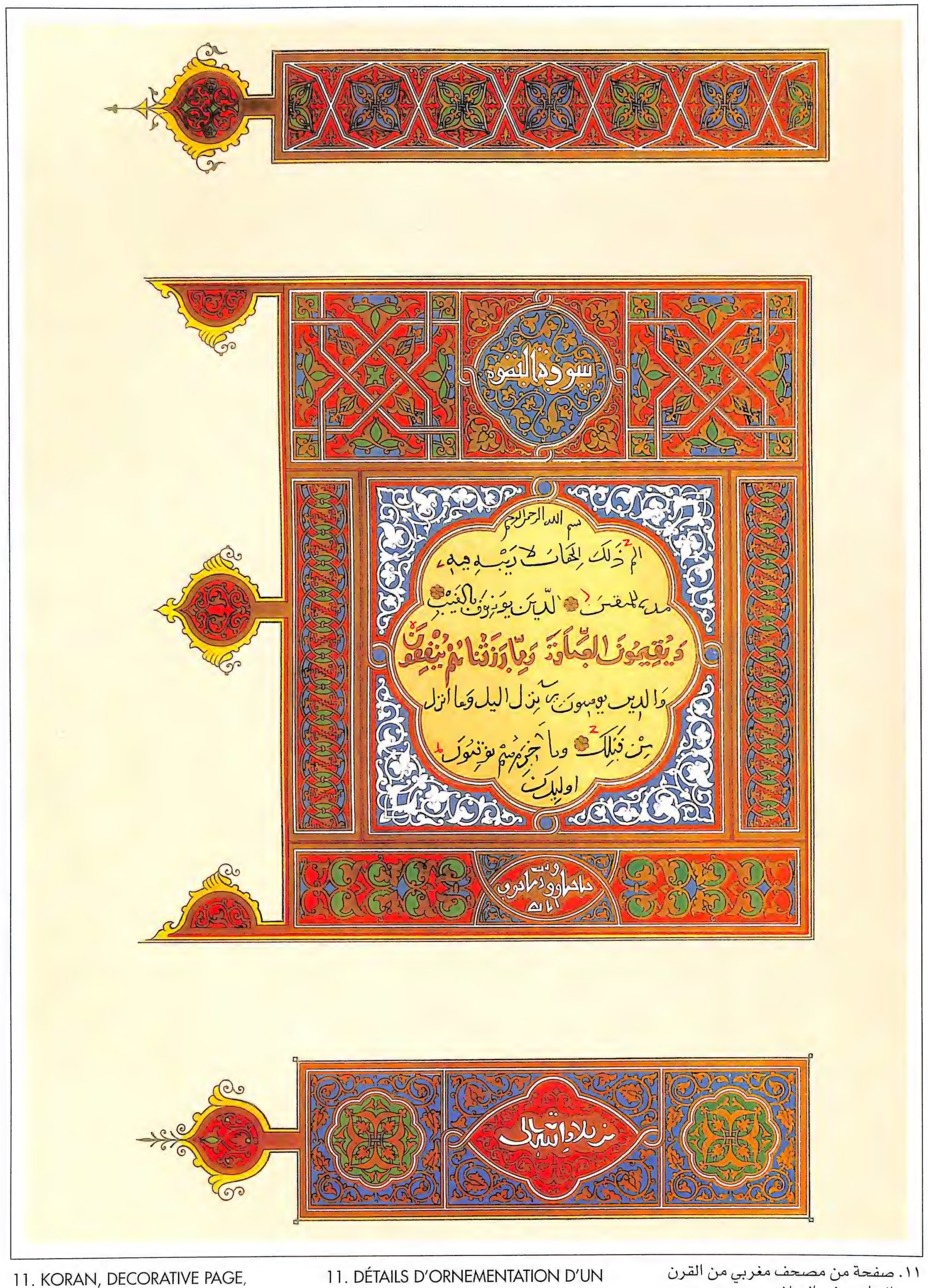
10. DÉTAILS D'ORNEMENTATION D'UN QORÂN ARABE, XVII[e] SIÈCLE (3).

١٠. تفاصيل زخرفية من القرآن الكريم، من القرن السابع عشر الميلادي.

١١- صفحة من المصحف الشريف ترجع إلى القرن السابع عشر، وهي من نفس المخطوط المنشور في اللوحة رقم(١٠) حيث تتضمن ذات التقاسيم لعناصر الصفحة، في حين تختلف الحشوات الزخرفية النباتية والهندسية ذات الطابع المغربي، وفي تقسيم قلب الصفحة التي تحتوي على النص الذي يؤكد ضعف قدرة الرسام على محاكاة القلم العربي الصحيح.

11. A page from the Holy Koran that dates back to the 17th century, it is of the same linear design as shown in figure 10, with an identical composition. Here, however, the Moroccan decorative botanical patterns and geometry differ. The center of the page contains a Koranic verse that reveals the lesser abilities of the artists who produced this example, in terms of Arabic penmanship and calligraphy.

11. Une page du Noble Coran remontant au XVIIème siècle. Elle est extraite du même manuscrit figurant dans la planche n°10 et groupe les mêmes divisions des éléments de la page. Or, les remplissages végétaux et géométriques de type mauresque diffèrent, c'est le cas également de la partie centrale de la page qui renferme le texte qui prouve l'inhabileté du dessinateur à imiter l'écriture arabe correcte.



11. KORAN, DECORATIVE PAGE, 17th CENTURY (2).

11. DÉTAILS D'ORNEMENTATION D'UN QORÂN ARABE, XVII^e SIÈCLE (2).

١١. صفحة من مصحف مغربي من القرن السابع عشر الميلادي.

١٢- مفتتح مصحف شريف من القرن السادس عشر يحتوي على أطباق نجمية بخطوط مقوسة تحددها حزمة ثلاثية من الخطوط تلتف وتلتقي لتشكل دوائر ونجومًا وأربطة، ومستوًى تحتيًا من تحديدات خطية ذهبية تحصر مساحات ملونة ومكملة للتشبيكات العلوية. ويوفر هذا التصميم الأساسي في المنتصف مستويات عديدة للرؤية، إما بتتبع توزيع المساحات الحمراء والزرقاء والخضراء، أو بتتبع التشبيكات الخطية الإيقاعية، أو بالتركيز على بؤرة النجمة السداسية وفتح الحدقة إلى ما حولها في حركة إشعاعية، أما المساحتان المستطيلة العليا والسفلى فتقتربان في زخرفتهما وتقسيمهما التكويني من الطراز الإيراني.

12. The opening pages of this Koran from the 16th century contain layers of stars and curves. These are captured within a group of triangles that turn and meet to make up circular, star and interwoven shapes. On a level beneath this, there are further defining gold lines surrounding the colored spaces that continue to weave through the superficial layers. The basic design in the middle allows for many different perspectives and levels of variation. One can follow the red, blue and green spaces as they spread out, or the lines rhythmic weaving, or one can choose to concentrate on the center of a hexagonal star and see it sweep out to its surroundings once more in a radiant movement. The top and bottom rectangular spaces are similarly derived from Iranian styles in their decoration and composition.

12. Frontispice d'un Noble Coran du XVIème siècle groupant des polygones étoilés, aux traits courbés, encadrés par un faisceau triple de lignes qui s'enroulent et se croisent pour former des cercles, des étoiles et des galons. Un niveau plus inférieur de démarcations linéaires dorées localise des surfaces colorées qui complètent les entrelacs supérieurs. Ce design concentré essentiellement au milieu permet plusieurs niveaux de vision: soit en suivant la répartition des surfaces rouges, bleues et vertes, soit en suivant les lacis linéaires rythmiques, soit en se focalisant sur le centre de l'étoile à six branches et en suivant son rayonnement. Quant aux surfaces rectangulaires en haut et en bas de pages, elles se rapprochent dans leurs ornementations et leurs compositions du style iranien.



12. KORAN FRONTISPIECE,
16th CENTURY (1).

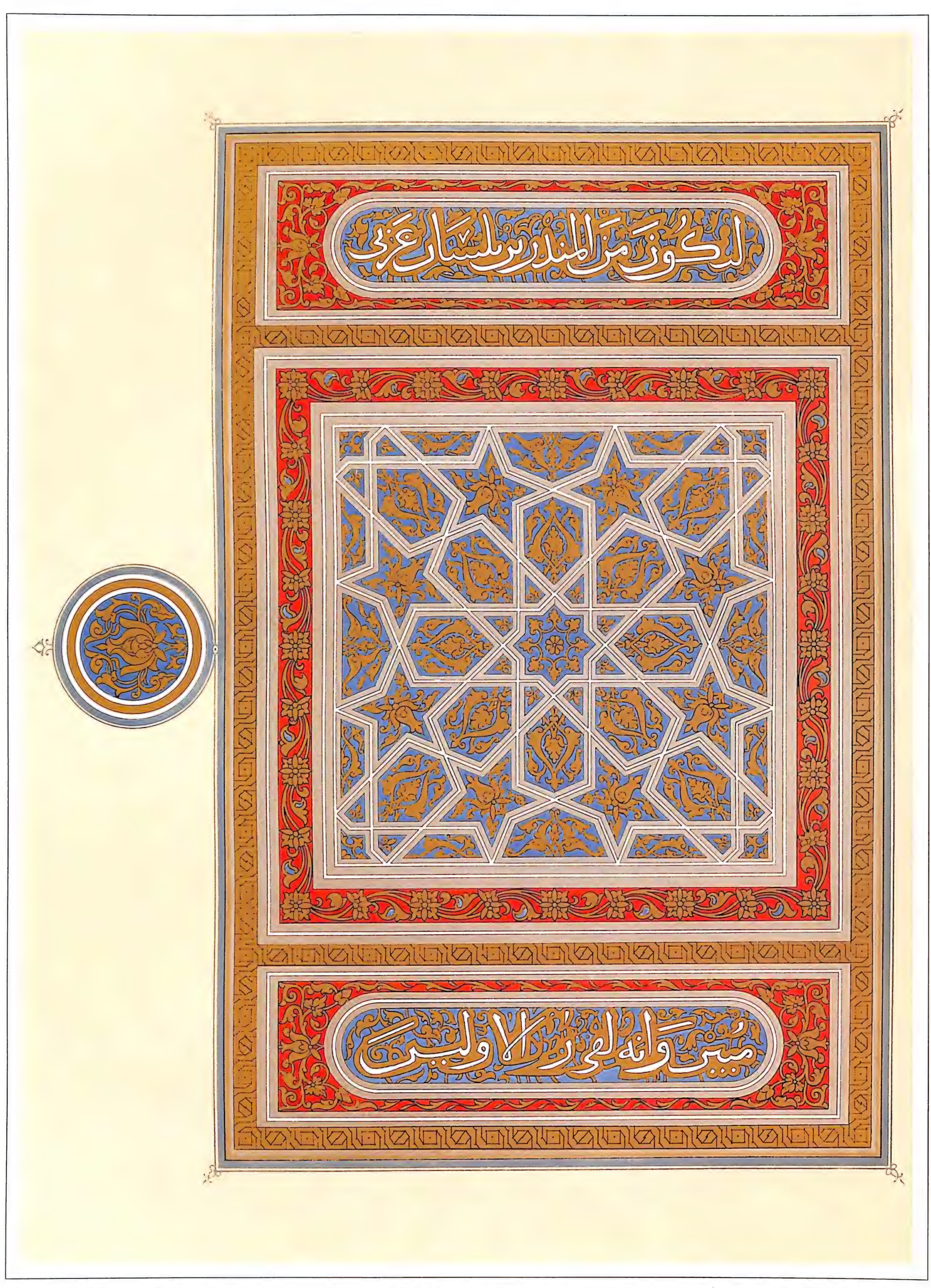
12. FRONTISPICE & DÉTAILS D'UN QORÂN ARABE, XVIe SIÈCLE (1).

١٢. صفحة المفتتح في مصحف شريف مذهب وملون، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٣- صفحة من القرآن الكريم ذات تصميم أساسي مملوكي الطراز، متمثل في التشكيل النجمي المركزي وإطارات نباتية وهندسية، وجامات بيضاوية عليها كتابات نسخية فوق خلفية مذهبة ومزخرفة بعناصر نباتية، وعلى الهامش دائرة زخرفية أنيقة.

13. A page from the Holy Koran with a basic design of Mamluke origin. The Mamluke influence is evident in the central star shape and the botanical and geometric frames, and the oval frames which contain naskh calligraphy against an illuminated background with botanical elements. In the margin there is also a lavishly decorated circle.

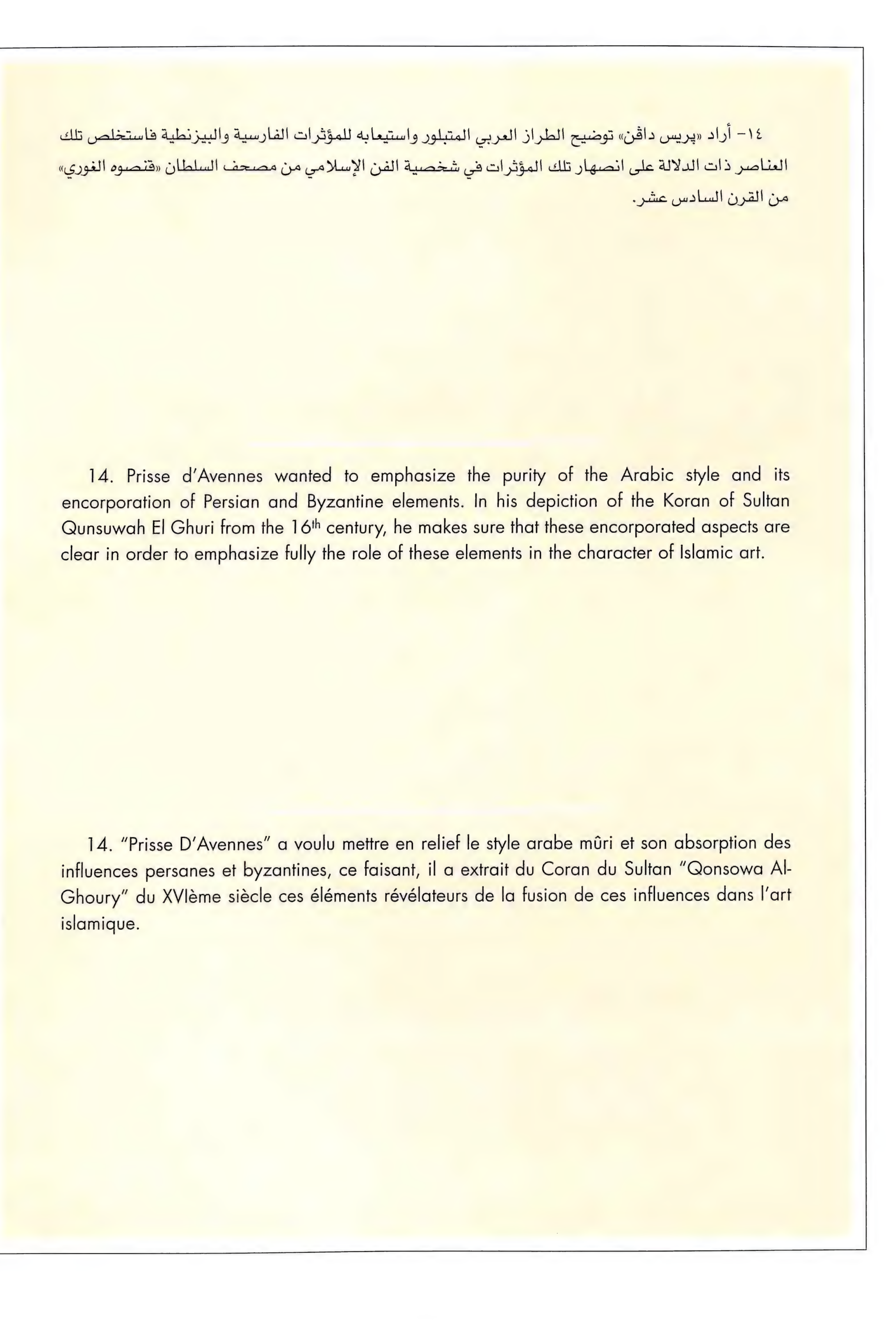
13. Une page du Noble Coran ayant un design du style mamelouk représenté dans la composition étoilée centrale, dans les cadres végétaux et géométriques, dans les frises ovales renfermant des écritures cursives sur fond doré orné de motifs végétaux. En marge, un élégant cercle décoratif.



13. PAGE FROM AN ARAB MANUSCRIPT, 16th CENTURY.

13. PAGE D'UN MANUSCRIT ARABE. FAÏENCES MURALES. XVI^e SIÈCLE.

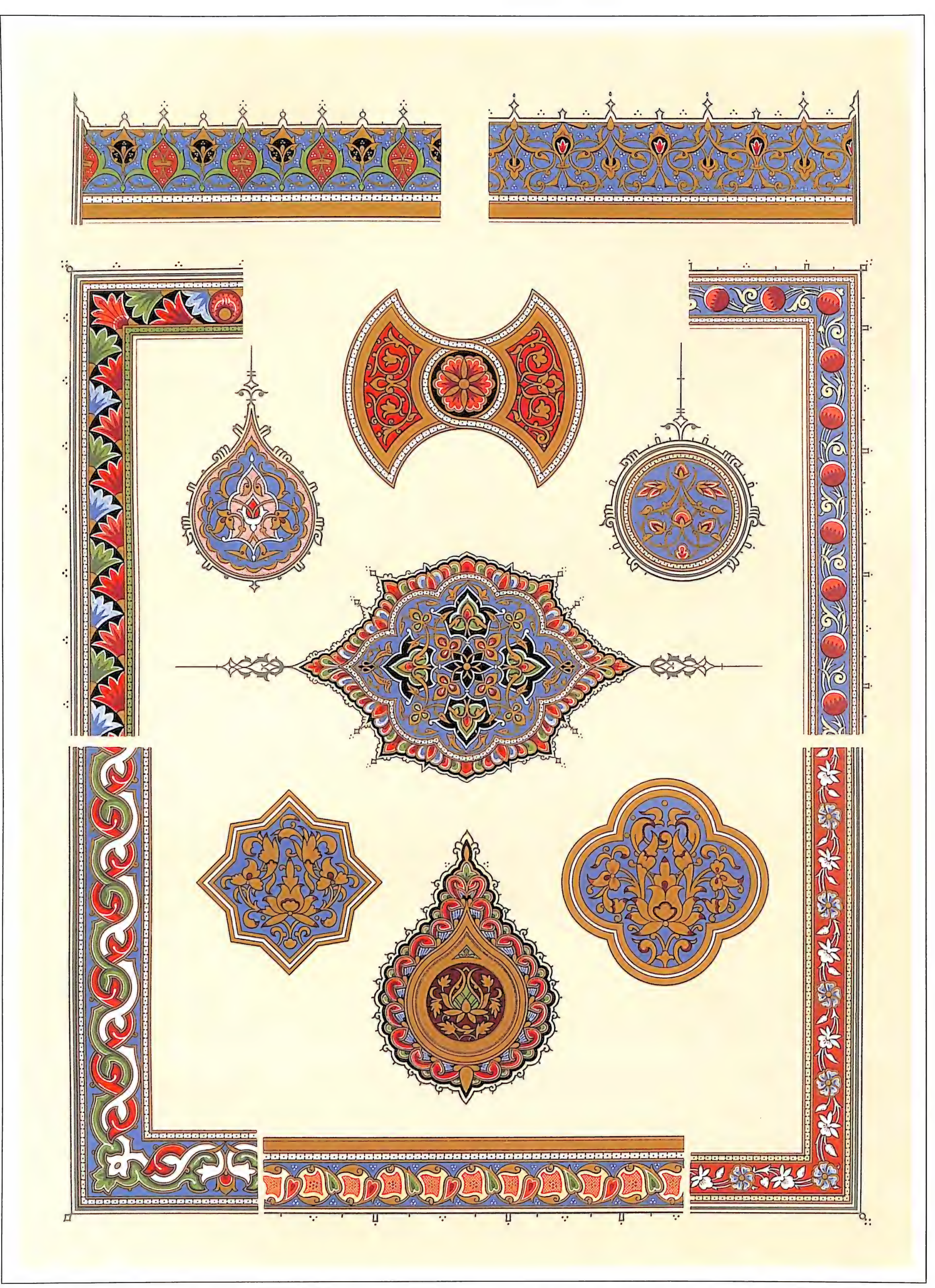
١٣. صفحة من مصحف مذهب وملون،
من القرن السادس عشر الميلادي.



١٤- أراد «بريس داڤن» توضيح الطراز العربي المتبلور واستيعابه للمؤثرات الفارسية والبيزنطية فاستخلص تلك العناصر ذات الدلالة على انصهار تلك المؤثرات في شخصية الفن الإسلامي من مصحف السلطان «قنصوه الغوري» من القرن السادس عشر.

14. Prisse d'Avennes wanted to emphasize the purity of the Arabic style and its encorporation of Persian and Byzantine elements. In his depiction of the Koran of Sultan Qunsuwah El Ghuri from the 16th century, he makes sure that these encorporated aspects are clear in order to emphasize fully the role of these elements in the character of Islamic art.

14. "Prisse D'Avennes" a voulu mettre en relief le style arabe mûri et son absorption des influences persanes et byzantines, ce faisant, il a extrait du Coran du Sultan "Qonsowa Al-Ghoury" du XVIème siècle ces éléments révélateurs de la fusion de ces influences dans l'art islamique.



14. KORAN, DECORATIVE PAGE: TOMB OF SULTAN EL GHURI, 16th CENTURY (5).

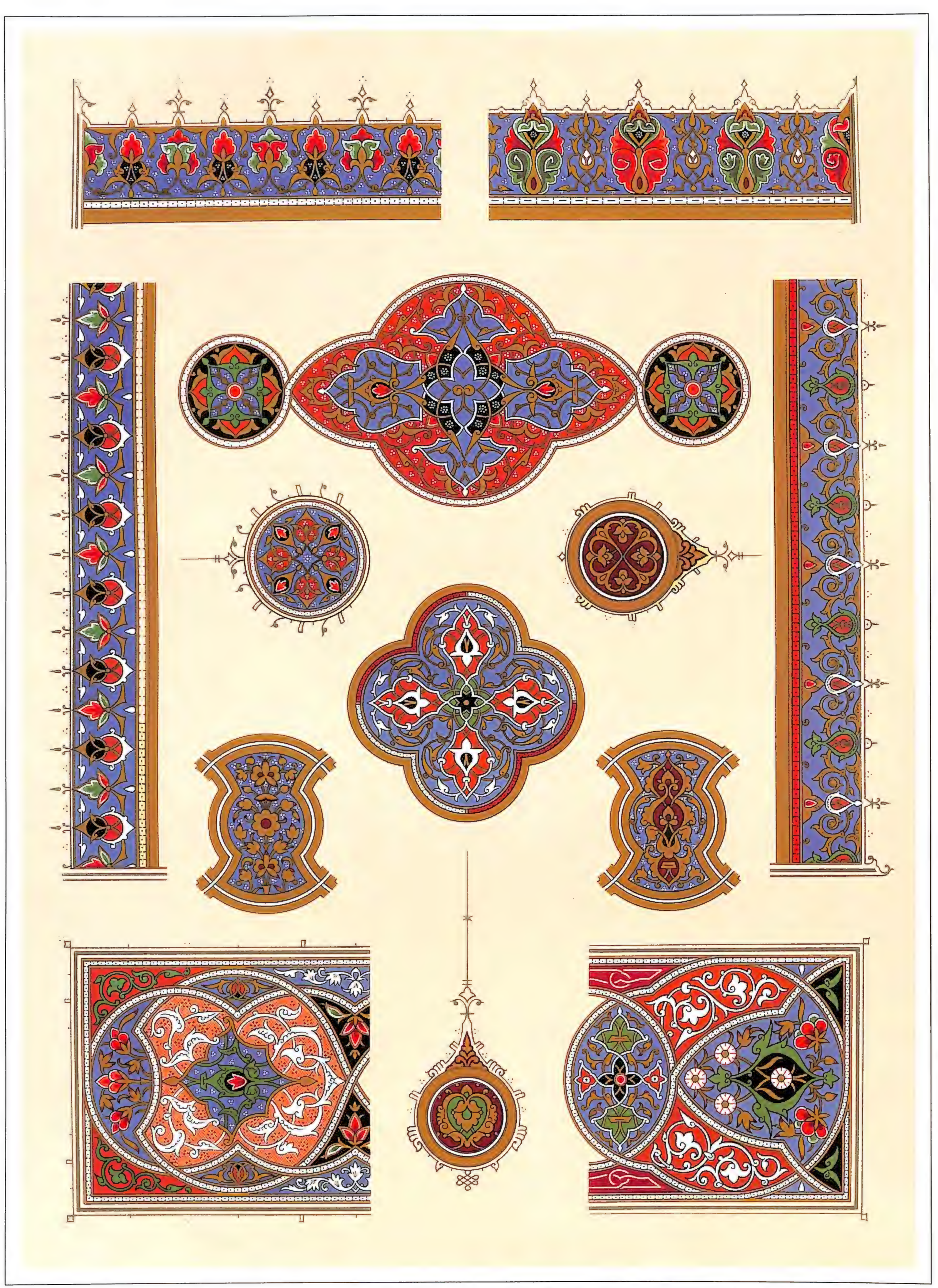
14. FRAGMENTS D'ORNEMENTATION D'UN QORÂN, DU TOMBEAU DE SOULTAN EL GHOURY, XVIe SIÈCLE (5).

١٤. عناصر من مصحف السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٥- أراد «بريس دافن» توضيح الطراز العربي المتبلور واستيعابه للمؤثرات الفارسية والبيزنطية فاستخلص تلك العناصر ذات الدلالة على انصهار تلك المؤثرات في شخصية الفن الإسلامي من مصحف السلطان «قنصوه الغوري» من القرن السادس عشر.

15. Prisse d'Avennes wanted to emphasize the purity of the Arabic style and its incorporation of Persian and Byzantine elements. In his depiction of the Koran of Sultan Qunsuwah El Ghuri from the 16th century, he makes sure that these incorporated aspects are clear in order to emphasize fully the role of these elements in the character of Islamic art.

15. "Prisse D'Avennes" a voulu mettre en relief le style arabe mûri et son absorption des influences persans et byzantines, ce faisant, il a extrait du Coran du Sultan "Qonsowa Al-Ghoury" du XVIème siècle ces éléments révélateurs de la fusion de ces influences dans l'art islamique.



15. KORAN, DECORATIVE PAGE: TOMB OF SULTAN EL GHURI, 16th CENTURY (4).

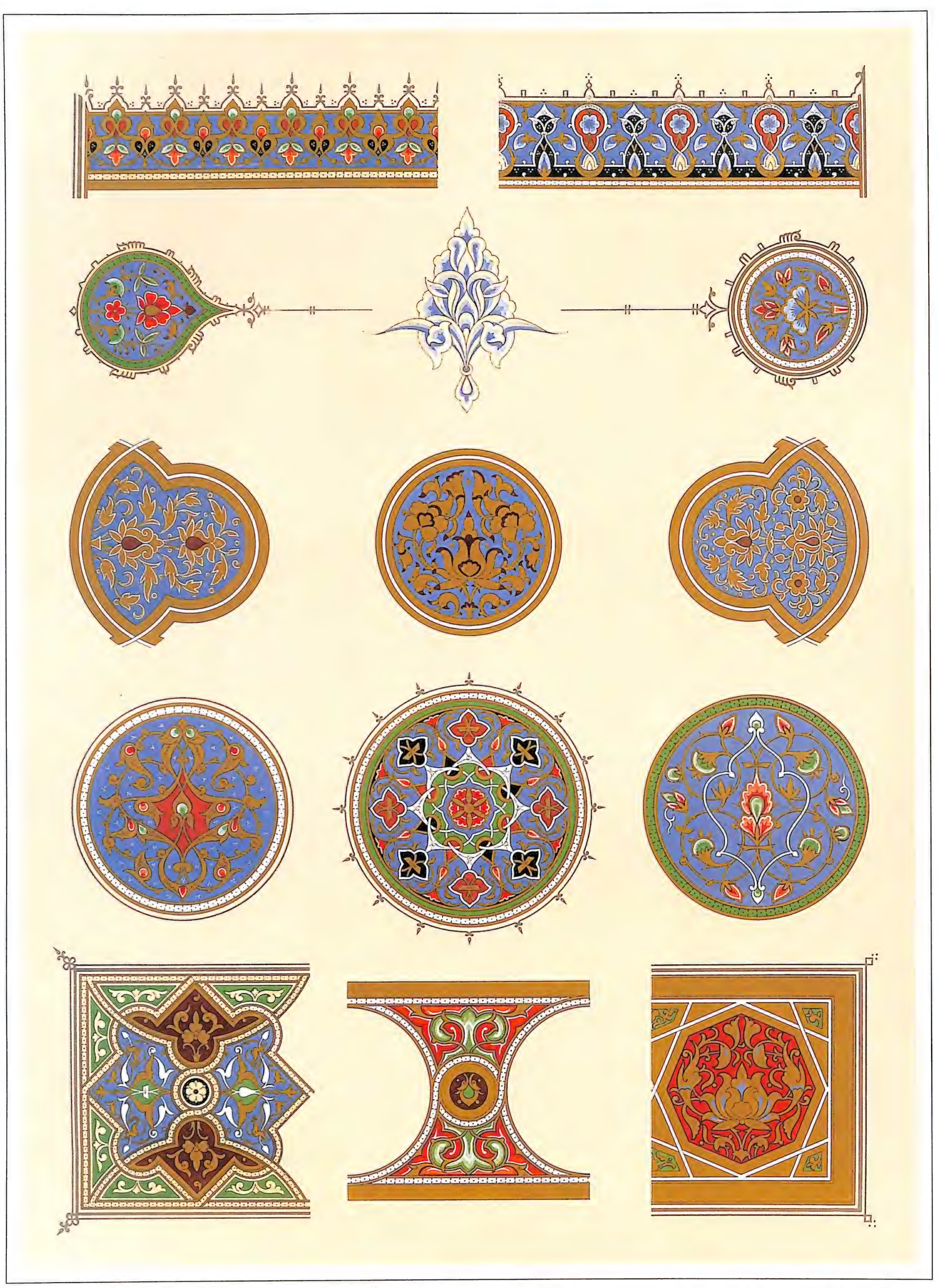
15. FRAGMENTS D'ORNEMENTATION D'UN QORÂN, DU TOMBEAU DE SOULTAN EL GHOURY, XVIe SIÈCLE (4).

١٥. عناصر من مصحف السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٦- مجموعة من الحليات الزخرفية مستخلصة من مصحف ضريح السلطان «قنصوه الغوري» تعكس مدى التنوع في العناصر وطرق صياغتها، من حيث دخول اتجاه التظليل ومحاولات التعبير عن البروزات والتدوير للأشكال أو جزئيات منها أحيانًا، وتعدد المجموعات اللونية المستخدمة والربط بين الهندسي والنباتي بصور مختلفة.

16. A group of richly decorated circles from the Koran of the tomb of Sultan Qunsuwah el Ghuri. These circles reflect the sheer variety of elements and styles contained in this piece. The shadow and modelling are a particular feature and attempt to express the three-dimensionality or relief of the shapes or parts. This example also shows the many color schemes that were used by the artists to bridge between the geometric and the botanical in different ways.

16. Des fragments d'ornementation extraits du Coran du mausolée du sultan "Qonsowa Al-Ghoury" et reflétant l'ampleur de la diversité et de la formulation des éléments, que ce soit dans l'orientation de l'ombrage, dans les tentatives d'exprimer les parties totalement ou partiellement saillantes ou arrondies, ou dans la multiplicité des groupes de couleurs employées et la liaison entre le géométrique et le végétale de plusieurs façons.



16. KORAN, DECORATIVE PAGE: TOMB OF SULTAN EL GHURI, 16th CENTURY (3).

16. FRAGMENTS D'ORNEMENTATION D'UN QORÂN, DU TOMBEAU DE SOULTAN EL GHOURY, XVIe SIÈCLE (3).

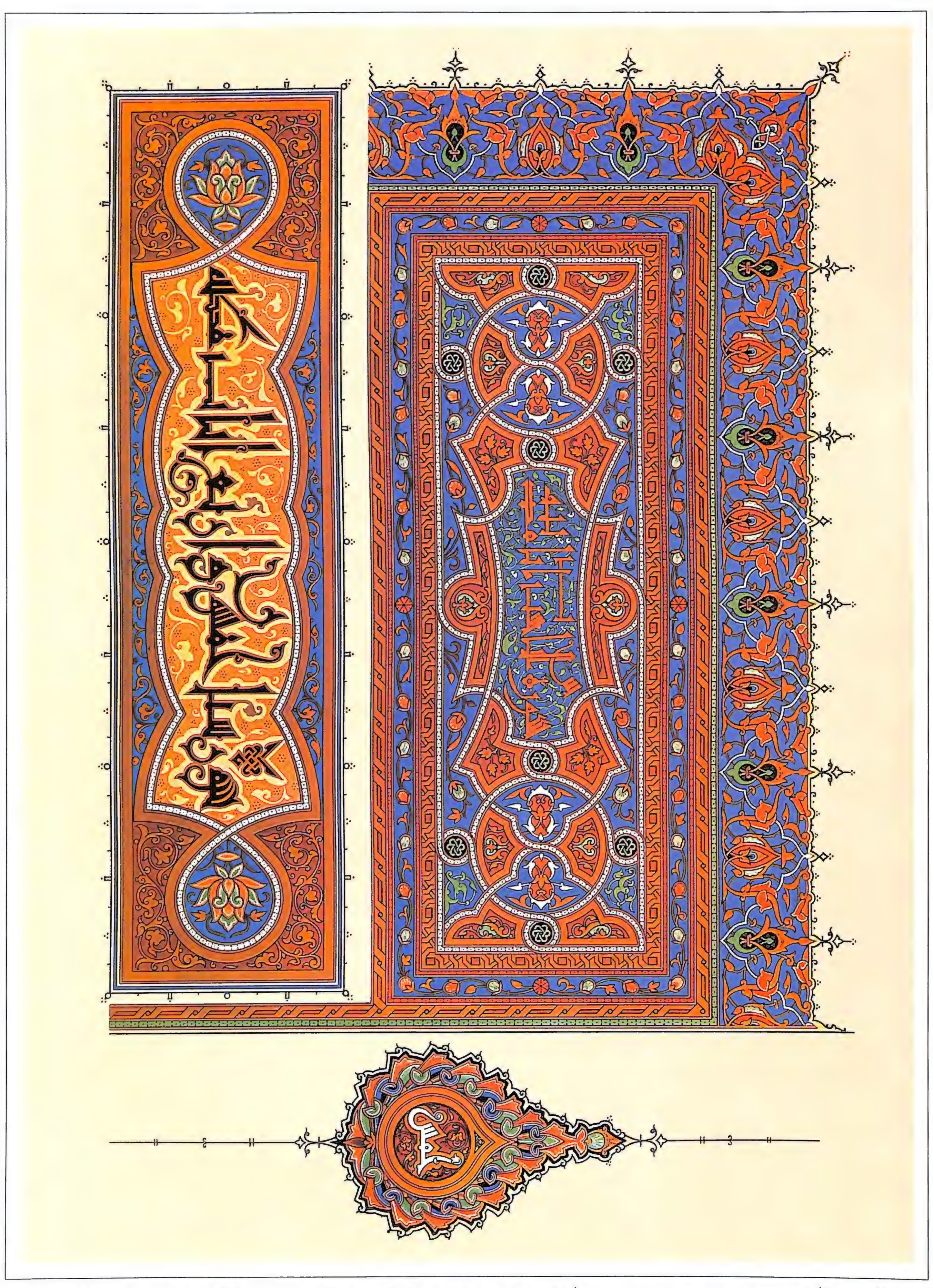
١٦. عناصر زخرفية من مصحف ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧- تصور هذه اللوحة تفاصيل زخرفية من مصحف ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، وبمقارنتها بالصفحات المنقولة من اللوحات أرقام (١ و ٣ و ٤ و ٨ و ١١ و ١٢و١٣ و ١٩ و ٢٠)، يتضح أن الأمر لم يقف عند تكليف أعظم الفنانين في الكتابة والزخرفة والتذهيب والتلوين والتجليد لإعداد المصاحف الفاخرة، بل كان هناك إحساس مرهف بضرورة التجلي الإبداعي، والتنافس في التجديد والابتكار، وكان السلاطين يغدقون على هذه الأعمال الشريفة ويولونها متابعتهم الشخصية ويتباهون بها، فقد كان بناء المسجد والضريح وكتابة وزخرفة مصحف من الأمور ذات الأولوية لتعظيم مكانة السلطان بين أقرانه السابقين عليه وبين جمهرة المسلمين في البلاد. وتقدم هذه اللوحة دلالة دامغة على ذلك الميل إلى التجلي الإبداعي غير المسبوق في تصميم صفحات وهوامش المصاحف فضلا عن التمكن والأناقة.

17. This plate shows decorative details from the Koran of the tomb of Sultan Qunsuwah el Ghuri. In comparison with the Korans in plates 1, 3, 4, 8, 11, 12, 13, 19 and 20, it is clear that not only were the best calligraphers, decorators, illuminators, colorists, bookbinders employed in order to make a luxurious and lavish Koran, but there was a very clear sense of urgency in the need to create a Koran of unmatched beauty using innovative designs and allowing room for renewal and reinvention. The Sultans spent heftily on these holy works and had them colored according to their personal preferences. They became objects of personal pride. The building of the mosque, its tomb and the calligraphy and its status decoration contained within a Koran were primary indications of a Sultan's greatness among the other Sultans and Muslims. The presentation of this plate is strong evidence of the desire to make original creations that had never been seen before, not only in terms of the design of the pages and margins of the Korans but also in terms of skills involved.

17. Cette planche représente les détails ornementaux du Coran du mausolée du sultan "Qonsowa Al-Ghoury". En la comparant aux pages figurant dans les planches n°1, 3, 4, 8, 11, 12, 13, 19 et 20, nous remarquons qu'il ne s'agissait pas simplement de charger les meilleurs artistes -de la calligraphie, de l'ornementation, du dorage, de coloration et de reliures- de préparer des Corans majestueux, mais qu'il y avait un goût hypersensible concernant la nécessité de parvenir à une révélation créative et de concurrencer pour accéder au renouvellement et à l'innovation. Les sultans prodiguaient leurs bienfaits sur ces nobles travaux, les poursuivaient d'une façon personnelle et s'en vantaient. La construction de la mosquée et du tombeau ainsi que la calligraphie et l'ornementation du Coran étaient parmi les questions prioritaires à même de glorifier le sultan par rapport à ses prédécesseurs et entre les musulmans du pays.

Cette planche présente une preuve évidente du penchant à la créativité sans précédent- dans le design des pages et des enluminures du Coran- ainsi que de la maîtrise et de la splendeur.



17. KORAN, DECORATIVE PAGE:
TOMB OF SULTAN EL GHURI,
16th CENTURY (2).

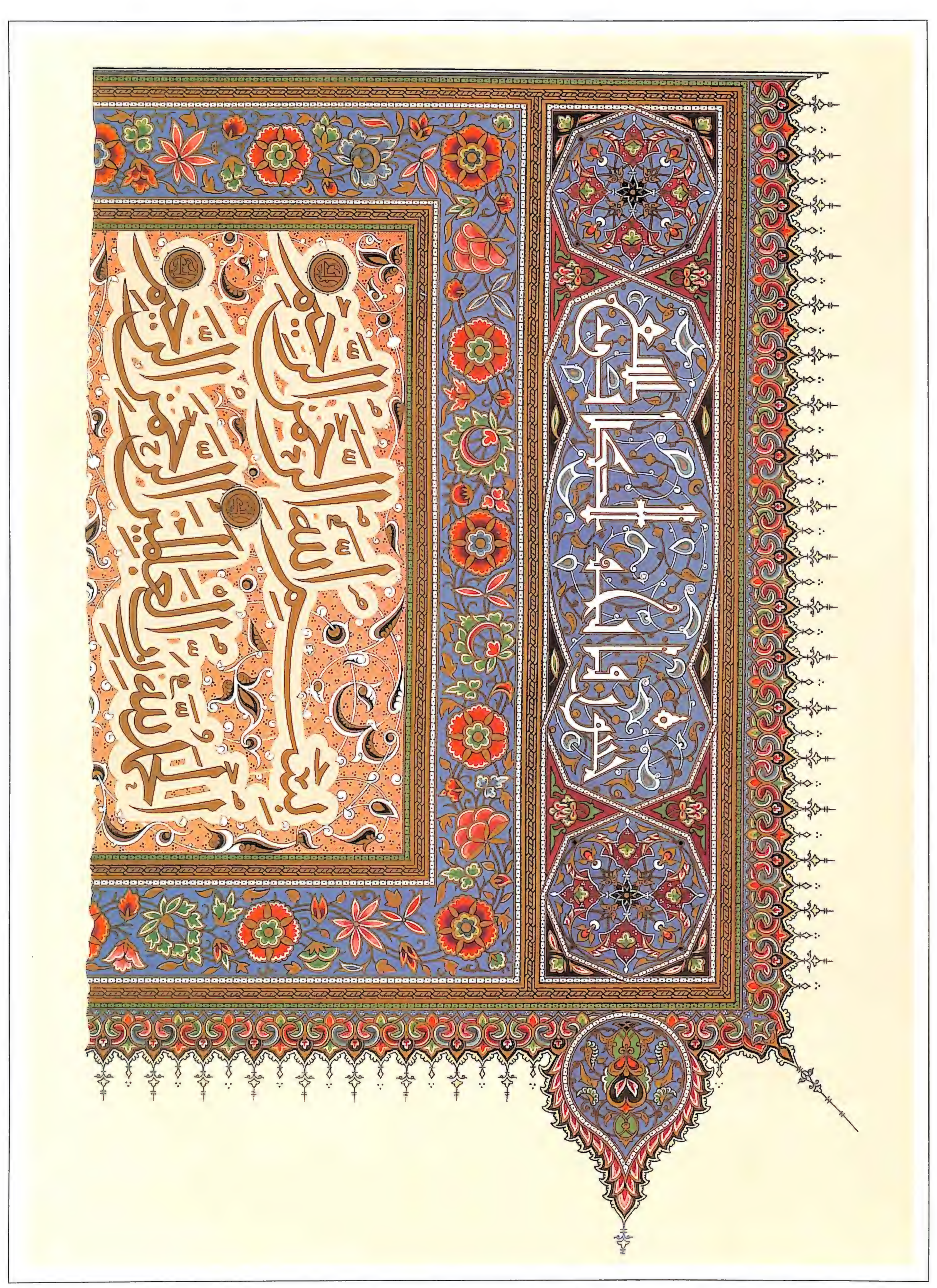
17. ORNEMENTATION D'UN QORÂN,
DU TOMBEAU DE SOULTAN EL GHOURY,
XVIe SIÈCLE (2).

١٧. زخارف مختارة من مصحف ضريح
السلطان «قنصوه الغوري» من القرن
السادس عشر الميلادي.

١٨- جزء من صفحة مصحف شريف وجد في مقبرة السلطان «الغوري» ضمن الوقف، يرجع كتابته وزخرفته وتذهيبه إلى وقت إنشاء الضريح. ويعتمد التصميم على إطارات كثيفة من الزخارف الأرابيسكية الملونة والمذهبة تتخللها جامة علوية بها كتابة كوفية جميلة على خلفية نباتية حلزونية وإطار داخلي ذي زخارف إيرانية من الزهور الملونة بتدريجات من الدرجات اللونية. وإلى اليمين شكل (أترجة) زخرفية، وفي منتصف الصفحة جانب من سورة الفاتحة بالخط النسخي المذهب على أرضية عاجية اللون، ومن حولها زخارف نباتية ناعمة على أرضية وردية اللون مرقطة ووريدات مذهبة.

18. Part of a page from a Holy Koran found in the tomb of Sultan El Ghuri as part of his tomb possessions. Its calligraphy, decoration and illumination date back to the time when the tomb had just started to be built. The page depends on a design of borders dense with colored, illuminated, arabesque decoration. Above this a space containing beautiful Kufic calligraphy on a spiraling botanical background with an interior border filled with Iranian decorations of colored flowers and different gradations of color. And on the right there is the shape of a decorative *citron* and in the middle of the page a part of the *Al Fatiha* Sura written with illuminated naskh calligraphy on an ivory colored background, surrounded with soft botanical decorations on a floral background with illuminated flowers.

18. Partie d'une page d'un Noble Coran trouvé dans le tombeau du sultan "Al-Ghoury" parmi le *wakf* (bien religieux). Sa calligraphie, son ornementation et son dorage remontent au temps de la construction du mausolée. Le design se base sur des cadres denses d'ornementations d'arabesques colorées et dorées pénétrées d'une frise supérieure renfermant une belle écriture coufique sur fond végétal hélicoïdal. Les fioritures sont aussi pénétrées d'un cadre interne doté d'ornementations iraniennes de fleurons teints de différents degrés de couleurs. A droite, figure un cédratier ornemental. Au milieu de la page, une partie du Sourate "Al-Fatiha" en caractère cursif doré sur fond de couleur d'ivoire, et autour d'elle, des ornementations végétales douces sur fond rosé moucheté et des rosettes dorées.



18. KORAN, DECORATIVE PAGE:
TOMB OF SULTAN EL GHURI,
16th CENTURY (1).

18. ORNEMENTATION D'UN QORÂN,
DU TOMBEAU DE SOULTAN EL GHOURY,
XVI[e] SIÈCLE (1).

١٨. صفحة من مصحف ، مقبرة السلطان
«قنصوه الغوري»، من القرن السادس
عشر الميلادي.

١٩- حظيت صفحة مختتم المصحف الشريف بقدر يعادل الاهتمام بصفحة المفتتح، وهذه صفحة ختامية مبتكرة من مصحف مسجد السلطان «برقوق»، وهو آية في التجديد الزخرفي حيث تميز الفنان بالجسارة في تقسيم المساحة الرئيسية للصفحة إلى النصف، واستخدام الفرجار في رسم أقواس ودوائر ناقصة وأنصاف دوائر ناقصة وأنصاف دوائر محددة برباط متضافر، مؤكّدًا الفكرة الرمزية للرباط برسم حلقات سلسلة بداخله. وفي الدائرتين الكبيرتين تكوين هندسي ينبثق من زهرة ثمانية الأضلاع في تشابك بارع تنتهي أطرافه بزخارف زهرية ونباتية سميكة، لتصل إلى حدود الإطار كحشوة في داخل المساحة الهندسية المتصلة بالدائرة من الجانبين ملونة بالذهبي والأسود والأحمر الياقوتي والأبيض. وعلى أرضية لازوردية وفي الأقواس والمساحات البينية رسمت زهور اصطلاحية جميلة بالأصفر والزهري والأحمر والبني، وبراعم زرقاء ارتبط بعضها بالبعض الآخر، وبفروع وأوراق ذهبية رقيقة على أرضية سوداء.

19. The end page of the Holy Koran was made with the same amount of effort and care that was put into the opening page. This is an innovative last page from the Koran from the mosque of Sultan Barquq and is a wonderful example of the artist's courage in decorative reinvention. The artist decided to divide the primary space into half, and used a compass to draw the curves and incomplete circles, incomplete semi-circles and full semi-circles that are defined with a braided line. The idea of connection is emphasized by the drawing of chains with hoops inside them. In the two big circles a geometric composition emerges from an octagonal flower in a beautiful woven network that ends with shallow floral decorations. These reach the edges of the border like a pattern inside the geometric space that is connected to the circle on both sides and is colored with black, red, ruby red and white and illuminated on a lazuli background. In the curves and spaces the artist drew flowers with yellow, pink, red and brown and blue flower buds that are interconnected, with illuminated tendrils and leaves on a black background.

19. La dernière page du Noble Coran a eu le même intérêt accordé au frontispice. Cette page innovée est extraite du Coran de la mosquée du sultan "Barqouq" qui constitue une des merveilles de l'innovation ornementale. L'artiste a fait preuve d'une certaine audace dans la division de la surface principale de la page en deux parties et dans l'usage du compas dans le tracé des arcs, des cercles et des hémisphères incomplets et des demi-cercles cernés par des galons tressés. L'artiste a assuré le symbolisme du galon en y dessinant des maillons de chaîne. Dans les deux grands cercles, une composition géométrique jaillit d'un fleuron octogonal et forme un entrelacs dont les extrémités se terminent par des denses motifs floraux et végétaux et se prolongent jusqu'aux limites du cadre sous forme de remplissage interne de la surface géométrique liée aux deux côtés du cercle; ce remplissage est coloré en doré, noir, rouge topaze et blanc. Sur le fond lazurite, et dans les arcs et les surfaces intermédiaires, ont été dessinés de beaux fleurons conventionnels en jaune, rose, rouge et marron, ainsi que des bourgeons bleus liés les uns aux autres et ligotés à des rinceaux et à des feuilles dorées fines qui paraissent sur fond noir.



19. KORAN, LAST PAGE: MOSQUE OF SULTAN BARQUQ, END OF 14th CENTURY.

19. DERNIÈRE PAGE D'UN QORÂN DE LA MOSQUÉE DE SOULTAN BARQOUQ, FIN DU XIVe SIÈCLE.

١٩. الصفحة الأخيرة من مصحف مسجد السلطان «برقوق»، من أواخر القرن الرابع عشر الميلادي.

٢٠- نظرًا للمكانة السامية لكتاب الله، فقد أصبح نسخه وزخرفته عملًا شريفًا لا يقدم عليه إلا أصحاب التمكن، وأوقفت على ذلك الأموال، وبُذِلَتِ الرعاية اللامحدودة من الخلفاء والسلاطين والنبلاء. ومن ثَمَّ كان للمصاحف الفضل في تطور الأقلام العربية وتجليات الخطوط الرائعة في التنوع والتناسب والطراز، ومعها ارتقت فنون الزخرفة الهندسية والنباتية، والزهرية، وفنون التلوين والتذهيب وصناعة الورق الفاخر والأحبار والألوان الممتازة الثابتة والمتألقة، وصناعة التجليد.

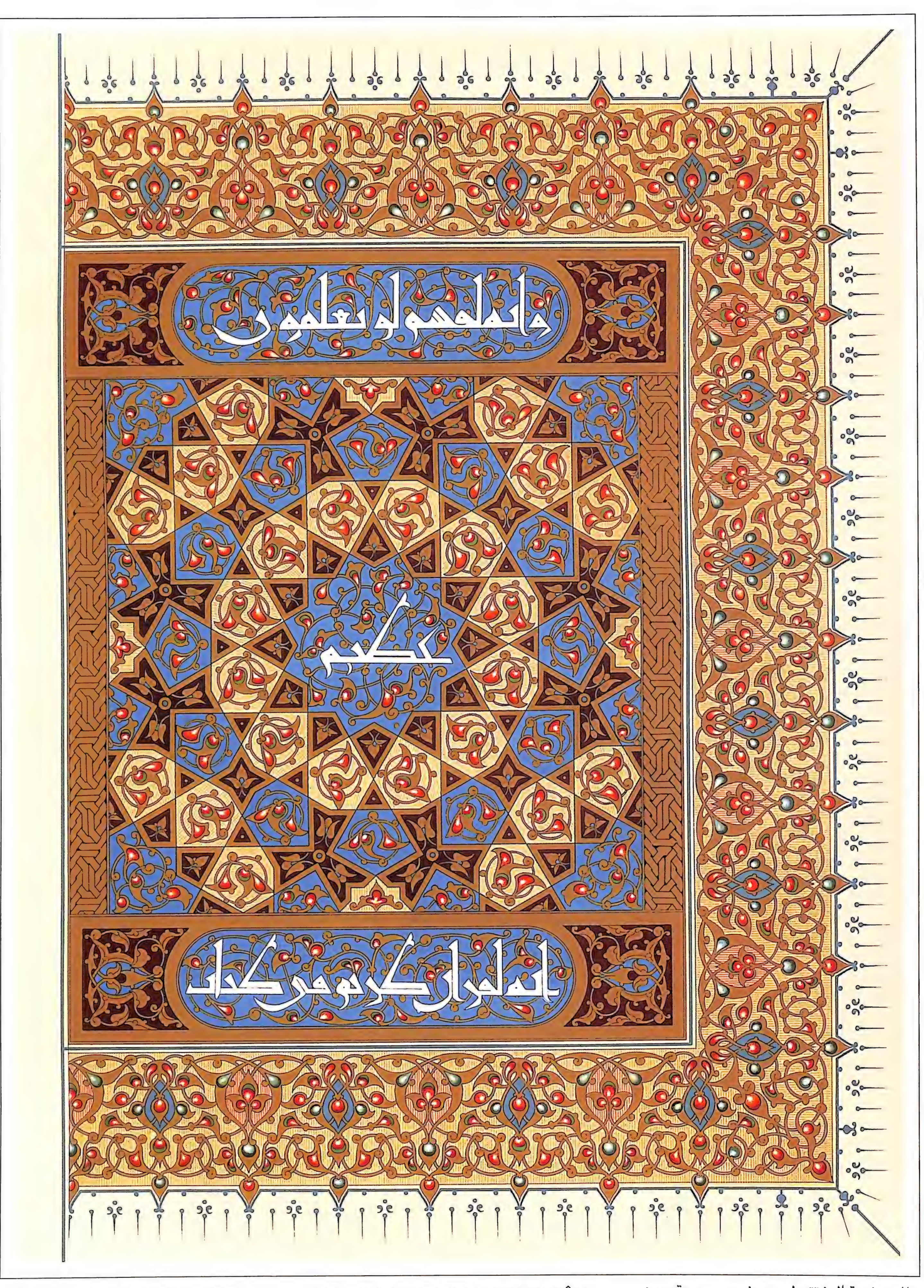
وقد كانت فاتحة المصحف تحظى بأعظم الاهتمام في الزخرفة والتلوين والتذهيب، وهذه اللوحة منقولة عن صفحة المفتتح لمصحف شريف أعد لمسجد «قيسون»، يجمع بين جماليات الأطباق النجمية المطعمة بالزخارف النباتية والزهرية، وشرائط تضم جامات تحتوي على عبارات قرآنية كوفية بيضاء، على أرضية زرقاء مشغولة بزخارف أرابيسكية حلزونية رقيقة مذهبة وأفاريز من زخارف خطية هندسية مجدولة، وإطار عريض من زخارف مفرغة أرابيسكية مذهبة وملونة بما يشبه الأحجار الكريمة بالتلوين المتدرج الدقيق.

20. In light of the elite stature with which the book of Allah was regarded, its printing and decorating became a holy affair, which only those with the necessary skills were selected to undertake. That in turn depended on the money available, which resulted in mass sponsorship by caliphs, sultans and nobles. The Korans themselves were the beneficiaries of this wealth in terms of the developments in Arabic penmanship it funded. As a result of the increase in finances and therefore the amount of time and skill that could be devoted to the decoration of the Korans, their lines had lots of variety and style, the geometric and botanical decorative arts became more graceful, complex and advanced, as did the floral decorations, colors, illumination, papermaking, inks and the excellent permanent colors and bookbinding.

The decoration, coloring and illumination of the opening pages of the Koran were regarded with the utmost importance. This figure shows a copy of the opening page from the Holy Koran from the Qaisun mosque, it combines beautiful layers of stars filled with botanical and floral decorations. It is composed of panels that combine spaces which contain Koranic verses written in white kufic calligraphy, on a blue background busy with illuminated spiraling arabesque designs. The page contains a frieze of linear geometric patterns and a wide border with decorations and illuminated and colored arabesque openings that resemble precious stones with complete accurate gradations of color.

20. Vu la valeur suprême du Livre d'Allah, son copiage et son ornementation étaient considérés comme un travail majestueux que n'osent faire que les professionnels. Des legs pieux ont été consacrés à cette fin; le soutien et le parrainage infinis des califes, des sultans et des nobles lui ont été accordés. Partant, les Corans ont eu le mérite de faire évoluer la calligraphie arabe et de faire apparaître au grand jour des écritures formidables du point de vue de la variété, de l'affinité et de la forme. Avec la calligraphie, ont progressé les arts décoratifs géométriques, végétaux et floraux, les arts de coloration et de dorage, l'industrie de la fabrication du papier luxueux, les encres, les merveilleuses couleurs fixes et somptueuses et finalement l'industrie de la reliure.

La "Fatiha" du Coran jouissait d'un intérêt primordial dans l'ornementation, la coloration et le dorage. Cette planche est copiée du frontispice d'un Noble Coran préparé pour la mosquée "Qeyçoun", un Coran qui groupe les esthétiques des polygones étoilés incrustés de motifs végétaux et floraux, les rubans contenant des frises où l'on trouve des phrases coraniques coufiques blanches sur fond bleu orné d'arabesques hélicoïdales fines et dorées, les frises comprenant les ornementations linéaires géométriques tressées, un cadre large de motifs ajourés d'arabesques dorées et teintées des nuances de couleurs imperceptibles des pierres précieuses.



20. KORAN, DECORATIVE PAGE:
MOSQUE OF QAISUN, 14th CENTURY.

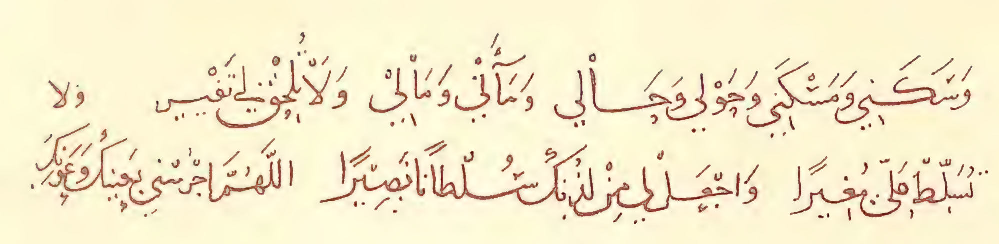
20. ORNEMENTATION D'UN QORÂN
DE LA MOSQUÉE DE QEYÇOUN,
XIVe SIÈCLE.

٢٠. صفحة المفتتح لمصحف مسجد «قيسون»،
من القرن الرابع عشر الميلادي.

٢١- في هذه اللوحة تظهر قوة التعبير في وجوه الأشخاص والتفاتاتهم، فعلى حين يقود الراكب الأول القافلة بتركيز وتمكن، يتهامس الراكب الثاني والثالث، ويتنصت الرابع في تركيز شديد إلى ما يقولانه، في حين يحاول الغلام في آخر الصف إحكام يديه حول خصر المتنصت، أما الشخص ذو الطرطور الواقف في مواجهة القافلة فهو شارد الوجه. وبالنظر إلى الجمال يتبين أيضًا أن لكل منهم تعبيرات نوعية في اتجاه الرأس والفم وحركة السيقان المتراكمة، والتمايز اللوني لكل جمل والسرج الخاص به. ولتأكيد الجو الدرامي المسرحي عمد الفنان إلى تحريك الخط الخارجي لرؤوس الأشخاص على قوس واحدة وهمية. كما يوضح الرسم تنوع الأزياء وأغطية الرأس التي ربما تعكس المكانة الاجتماعية لكل منهم. ويتضح التأثير المغولي في تصوير الوجوه خاصةً الوجه المستدير للشخص الذي يرتدي جلبابًا أزرق.

21. This figure is indicative of the power of the expressions in the faces of the characters that could be achieved by artists. Here, the first rider on the caravan leads with concentration and skill, the second and third riders whisper to each other, while the fourth rider listens carefully, and the boy at the end of the line is trying to put his arms around the listener. The character with the pointed hat standing in front of the caravan has a serious expression on his face. Looking at the camels, each one appears to have a specific expression according to the way the neck is bent, the shape of the mouth and the movement of the limbs, and the distinct color with which each camel and saddle is painted. To emphasize the theatrical drama the artist painted the different characters heads on an imaginary curve. The artist also shows of body and head dress, through the different styles the social class of each character. The Moghul influence is clear in the painting of the faces, particularly in the face of the character wearing the blue garment.

21. Dans cette planche, se manifeste la forte expression du visage et des gestes des personnages. Alors que le premier conduit la caravane avec concentration et maîtrise, le deuxième et le troisième se sont mis à chuchoter, ce qui a fait que le quatrième tentait d'écouter ce qu'ils disaient; quant au gosse à la fin du rang, il essaye de bien tenir la taille de celui qui écoute. La personne qui porte une sorte de hennin et qui se tient en face de la caravane est distraite. En regardant les chameaux, nous remarquons que chacun se distingue par des expressions qui lui sont particulières: l'orientation de la tête, la bouche, le mouvement des pattes qui se rangent les unes après les autres, et finalement, la couleur distinctive de chaque dromadaire et de son bât. Pour confirmer l'ambiance dramatique théâtral, l'artiste s'est attaché à mouvoir la ligne extérieure des têtes des personnages conformément à un seul arc virtuel. Le dessin met en relief la variété des mouvements et la pluralité des turbans qui traduisent peut-être la classe sociale de chacun. L'influence mongole est évidente dans la peinture des visages notamment le visage arrondi de celui qui porte une djellaba bleue.



21. CARAVAN ABOUT TO DEPART,
ASSEMBLIES OF HARIRI, 13th CENTURY.

21. UNE CARAVANE EN MARCHE,
ILLUSTRATIONS DES SÉANCES DE HARIRY,
XIIIe SIÈCLE.

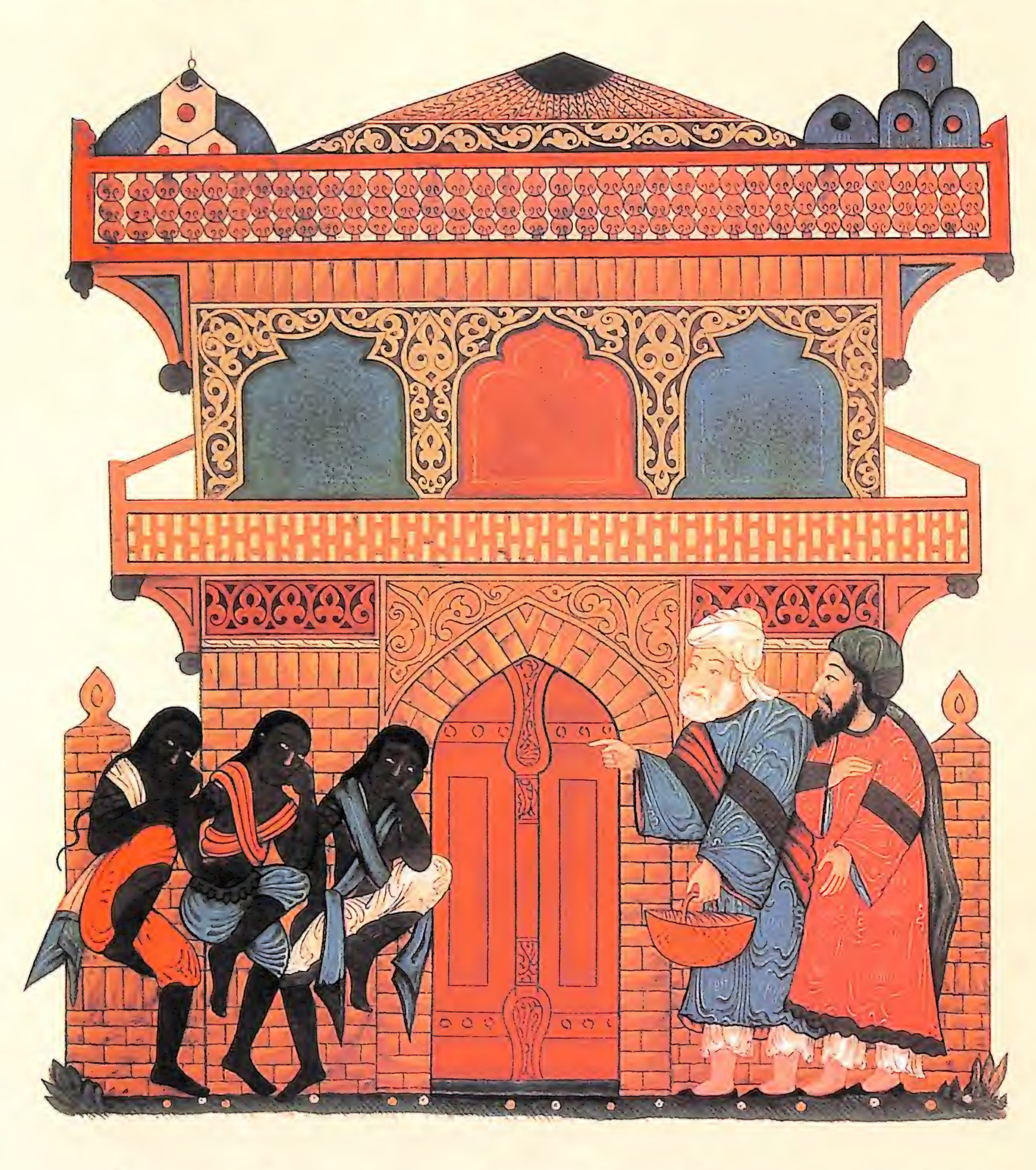
٢١. لوحة منقولة عن نسخة باريس من مقامات «الحريري» «تمثل قافلة متحركة»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٢٢- الملامح الأسلوبية الهندية الظاهرة في هذه اللوحة المنقولة من نسخة باريس لمقامات «الحريري» سواء في رسم المبنى أو أوضاع الشخوص، توضح التأثير المغولي على المدرسة البغدادية في التصوير في القرن الثالث عشر، وفيما يبدو أن «الواسطي» قد تعمد زيادة هذا التأثير في تلك اللوحة ليقرب إلى القارئ الفكرة الغرائبية في المشهد من الرباعيات. ومن ناحية أخرى يحتمل أن يكون أكثر من رسام قد شارك في رسم أو نسخ صفحات المخطوطة، وأن أكثر من يد ربما شاركت في رسم وزخرفة وكتابة نفس الصفحة أحيانًا، وهو الأمر الذي كان معمولًا به في هذا الزمن، إذا كانت رسوم المخطوطات لا ينظر إليها كإبداع فني خصوصي، ولكن كعمل علمي يكون فيه الرسام والخطاط والمذهب فريقًا مكلفًا بإنجاز واستنساخ العدد المطلوب من النسخ، كما أن «الواسطي» في رسمه للعناصر المعمارية في «المقامات» قد اختار أن تكون اصطلاحية كشخوص عرائس خيال الظل لتدلل على التصور المكاني بأقل التفاصيل.

22. Indian influences surface in this figure which is copied from Prisse's drawing of the Maqamat of Hariri. These influences are evident both in the drawing of the building and the characters. The figure the Moghul influences on the Baghdad school of painting during the 13th Century. Al Wasti incorporated a lot of Moghul elements in this painting in order to bring the reader closer to this strange scene which is composed of quarters. More than one artist may have been involved in the pages. Sometimes, It may be that more than one artist was involved in the drawing, decorating and calligraphic elements of the same page. This collaborative approach is typical of the period, in which linear drawings were not seen as subjective works of art, but as scientific works. A whole team was brought together to make one piece: an artist, a calligrapher and an illuminator were used to create the books and make the required number of editions. In his drawing Al Wasti used architectural elements in the Maqamat so that it resembles the architecture used in shadow puppetry. The aim was to indicate the place clearly, with the least amount of detail possible.

22. Les traits stylistiques indiens sont manifestes dans cette planche -copiée de l'exemplaire de Paris pour les Séances de Hariry- que ce soit dans le dessin du bâtiment ou dans la représentation des postures des personnages. La planche reflète l'impact mongol sur l'école de peinture de Bagdad au cours du XIIIème siècle. Il paraît qu'"Al-Wasety" a eu recours dans cette planche, et ce d'une façon intentionnelle, à l'accentuation de cette influence pour rapprocher au lecteur l'idée extraordinaire de cette scène extraite des quatrains. Par ailleurs, il se peut que plus d'un artiste aient participé à la peinture ou au copiage des pages du manuscrit, et que plus d'une main aient contribué au dessin, à l'ornementation et à l'écriture de la même page. C'est souvent ce qui était en vigueur à l'époque. Les dessins des manuscrits n'étaient pas considérés comme une créativité artistique spécifique mais plutôt comme un ouvrage scientifique où le peintre, le calligraphe, le doreur formaient une équipe chargée de réaliser et de copier le nombre voulu d'exemplaires. "Al-Wasety" dans sa reproduction des éléments architecturaux des Séances a choisi qu'ils soient conventionnels comme les guignols de l'ombre pour démontrer la conception spatiale avec ses moindres détails.

الغمه فلم يجيبوا الندا ولا فاهوا ببيضا ولا سودا فلما رأيناهم مال الحاجب



الغمه فلم يجيبوا الندا ولا فاهوا ببيضا ولا سودا فلما رأيناهم مال الحاجب

22. A HOUSE, ASSEMBLIES OF HARIRI, 13th CENTURY.

22. UN CHALET, ILLUSTRATIONS DES SÉANCES DE HARIRY, XIII[e] SIÈCLE.

٢٢. صفحة منقولة من مقامات «الحريري»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٢٣- صفحتان من مخطوطة مقامات «الحريري» للمصور «يحيى بن محمود الواسطي» الذي تميز أسلوبه الفني بنوع خاص من الواقعية في حركة الأشخاص والحيوانات، والتعبير عن الحوار بين الأشخاص بالأعين والالتفافات وحركة الأيدي والأصابع. وتجمع رسوم «الواسطي» بين العناصر ثنائية الأبعاد ذات الطابع الزخرفي كأوراق وفروع الأشجار، وزخارف الأرضية النباتية الاصطلاحية التي تمثل خط الأرض للوحات، وفي التفاصيل الزخرفية لبعض الثياب كثوب الشيخ الواقع خلف الجمل في اللوحة العليا بزخارفه الهندسية والنباتية. أما باقي العناصر، كالوجوه والأيدي وطيات الثياب الخالية من الزخارف وسيقان الأشجار وصور الجمال، ففيها محاولات واضحة للتعبير عن التجسيم، من خلال أعمال الظلال والإضاءة على السطوح ورسم الطيات في الثياب ورقاب الجمال.

23. Two pages from the Maqamat of Hariri painted by the artist Yehyah bin Mahmoud al Wasti. His artistic style is unique in the realistic the movement of the characters and animals, and the dialogue occurring between the characters through the depiction of the eyes, the position of the bodies, and the movement of the hands and fingers. Al Wasti's drawings bring together the two-dimensional elements of decoration, like leaves and branches of trees, and the botanical decorations of the background that represent the ground in the paintings, with the decorative details of some of the garments, such as the clothing of the sheikh, who is positioned behind the camels in the top painting, which is decorated with botanical and geometric patterns. The rest of the elements, such as the faces, the hands, the plain garments, the branches of the trees and the camels, all show clear attempts at modeling, through the application of light and shadow in the garments.

23. Deux pages du manuscrit des Séances de "Hariry" signées par le dessinateur "Yéhia Ben Mahmoud Al-Wasety" dont le style artistique est imprégné d'un certain réalisme dans les animations des personnalités et des animaux ainsi que dans l'expression du dialogue entre les personnages par le biais des regards, des mouvements de têtes et des gestes des mains et des doigts. Les dessins de "Al-Wasety" renferment des éléments bidimensionnels de caractère ornemental tels que les feuilles, les rinceaux d'arbres et les ornementations conventionnelles du fond végétal qui représente la ligne de base des planches. Les éléments bidimensionnels se reflètent également dans les détails ornementaux de certains vêtements comme celui du cheikh qui se tient derrière les dromadaires dans la planche supérieure. Sa tenue est marquée par la présence des motifs géométriques et végétaux. Quant aux autres éléments, à savoir les visages, les mains, les plis de vêtements dépourvus d'ornementations, les tiges d'arbres et les dromadaires, ils contiennent des tentatives claires de matérialisation à travers le jeu du clair-obscur sur les surfaces et le dessin des plis dans les vêtements et les cous des chameaux.



23. SCENES, ASSEMBLIES OF HARIRI, 13th CENTURY.

23. SCENES DIVERSES, TIRÉES DES SÉANCES DE HARIRY, XIIIe SIÈCLE.

٢٣. مشاهد من مقامات «الحريري»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٢٤- عندما شاهد «بريس دافن» نسخة «شيفر» من مخطوطات مقامات «الحريري» في باريس، وهي من رسم المصور العراقي «يحيى الواسطي» عام ١٢٣٦م، قرر أن يخصص لها عددًا من اللوحات في كتابه. وتصور هذه اللوحة صفحة المفتتح في المخطوطة، والتي يغلب على ظني أن راسم هذه الصفحة ليس «الواسطي»، للاختلاف البين في أسلوب الرسم والعناصر المستخدمة من ناحية، والتي تشتمل على رسوم حيوانات مفترسة وطيور من الجوارح بين تشبيكات حلزونية من الفروع النباتية في إفريز كالإطار، وعلى رسم لملاكين مجنحين متقابلين يرتديان الزي الروماني وحول رأسهما هالة ذهبية، وإطار خارجي من الزخارف الأرابيسكة التكرارية الملونة من ناحية أخرى. وتوضح اللوحة عدم التجانس بين الإطار الخارجي الأرابيسكي وبين باقي محتويات التصميم ذات الطابع الأوربي أو الهندي، كما توضح عدم الانتماء لأسلوب الواسطي في الرسم وفي الزخرفة.

24. Prisse d'Avennes saw the Schafer copy of the Maqamat of Hariri in Paris and decided to devote a series of figures to the copy. It was purportedly painted by the Iraqi painter Yehya Al Wasti in 1236. The figure shown here is the opening page from the Maqamat, and it seems that Al Wasti did not paint it, because there are clear difference in the style of painting and the elements used. This painter included ferocious animals, birds in between spiral networks of plant tendrils in a frieze that acts as a frame, and two winged angels wearing Roman garments that have gold haloes around their heads. And the outer frame is composed of colored, repetitive botanical arabesque decorations. The figure shows an absence of a connection between the outer arabesque frame and the rest of the design components which are of European or Indian origin. It also reveals a straying from the middle method of painting and decoration.

24. Lorsque "Prisse D'Avennes" a vu la copie de "Schieffer" pour les manuscrits des Séances de "Hariry"- qui est une copie signée par le peintre iraqien "Yéhia Al-Wasety" en 1236 après J. C- il a décidé de lui consacrer un certain nombre de planches dans son œuvre. Cette planche représente le frontispice du manuscrit. Néanmoins, je crois profondément que son dessinateur n'est pas "Al Wasety" à cause de la divergence claire et nette du style du dessin et des éléments utilisés d'une part - ces éléments groupent des peintures d'animaux sauvages et de rapaces entre des lacis hélicoïdaux de rinceaux végétaux assemblés dans une frise qui ressemble plutôt à un cadre ainsi que le dessin de deux anges ailés opposés portant la tenue romaine et dont les têtes sont entourées d'un halo doré- et du cadre externe d'ornementations d'arabesques répétées et colorées d'autre part.

La planche met en évidence l'incohésion entre le cadre externe d'arabesque et les autres contenus du design qui sont de caractère européen ou indien. De même, elle met l'accent sur la non appartenance au style "Al Wasety" dans la peinture et l'ornementation.



24. ASSEMBLIES OF HARIRI, FRONTISPIECE, 13th CENTURY.

24. SÉANCES DE HARIRY, ENCADREMENT DU FRONTISPICE, XIIIe SIÈCLE.

٢٤. الصفحة الأولى من مخطوطة لمقامات «الحريري» التي رسمها «يحيى الواسطي» في القرن الثالث عشر الميلادي.

٢٥- من بين التقنيات المبتكرة لتصميم صناعة أغلفة المخطوطات في القرن الثامن عشر تصميمات الورق المفرغ، المأخوذة عن الفن التيموري، حيث كان الفنان يضع ست ورقات ذات ألوان مختلفة ويفرغ فيها تلك الشبكة الدقيقة من الزخارف، ثم تثبت على خلفيات ورقية مقواة متنوعة الألوان، أو على ورق مفضض أو مذهب. وهذه صناعة تتسم بالإعجاز التقني عندما نتصور قطع المساحات الحمراء والإبقاء على الفروع النباتية والأغصان التي لا تزيد على سمك الشعرة، والحفاظ على الشكل حتى يتسنى لصقه على ورق ملون.

25. One of the many innovative techniques used in the design of manuscript covers in the 18th century was the technique of decorative paper cuttings, taken from Timury art. Using six sheets of paper of different colors, the artist would then cut out the intricate networks of decoration, and then paste the cut-outs onto another sheet of colored paper or on a gilded, or silver paper. This process is so precise it is almost like a technical miracle from the skill needed to cut the red spaces and botanical branches the tendrils no wider than a hair, and then to preserve the shape until it was time to paste it onto the colored paper.

25. Parmi les techniques innovées pour le design des reliures des manuscrits au XVIIIème siècle, les design du papier découpé ou ajouré, inspirés de l'art timorais. L'artiste y utilisait six papiers de couleurs différentes, il procédait à les découper conformément à un entrelacs précis d'ornementation, ensuite il les fixait sur des fonds en carton de couleurs fort variées ou sur des papiers argentés ou dorés. Cette industrie se marque par le génie technique, il suffit d'imaginer le découpage des surfaces rouges, la préservation des rinceaux végétaux et des branches dont l'épaisseur ne dépasse pas celle du poil et la conservation de la forme pour pouvoir la coller sur le papier coloré.



25. DECORATIONS, APPLIED ON PAPER, END OF 18th CENTURY.

25. APPLICATION DE DÉCOUPURES EN PAPIER, FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

٢٥. غلاف مخطوط من الورق المفرغ الملصوق على ورق مقوى، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٢٦- غلاف مخطوط من ورق مفرغ في اللون الذهبي ملصوق على ورق مقوى ذي ألوان مختلفة وله إطارات مما يجعله أقرب إلى تصميمات السجاد التركي.

بالمقارنة بالنموذج متناهي الدقة المرسوم في اللوحة رقم (٢٥) يعتبر «پريس داڤن» هذا التصميم نموذجًا متدهورًا من هذا الفن الذي تراجع في رقته ودقته مع الحكم العثماني.

26. The cover of a manuscript made from cut-out gilded paper pasted onto a sheet of colored paper. This contains borders that are similar to designs found on Turkish carpets.

In comparison to the extreme intricacy of figure 25, Prisse d'Avennes considered this an example of the deterioration of this type of art, in comparison with grace and intricacy of Ottoman art.

26. Reliure d'un manuscrit en papier découpé, doré et collé sur un papier fort. Ce dernier est polychrome et est muni de cadres, ce qui rapproche la reliure du design des tapis turcs.

Par rapport au modèle très minutieux peint dans la planche n°25, "Prisse D'Avennes", considère ce design comme un modèle dégradé de cet art dont la finesse et la délicatesse ont régressé avec l'époque ottomane.



26. DECORATIONS, APPLIED ON PAPER, END OF 18th CENTURY.

26. APPLICATION DE DÉCOUPURES EN PAPIER, FIN DU XVIII^{e} SIÈCLE.

٢٦. غلاف مخطوط من الورق المفرغ الملصوق على ورق مقوى، من أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

٢٧- أغلفة كتب رائعة من القرن السادس عشر من عجينة البردي والجلد المضغوط (الممحط) والمذهب والملون والمنقوش. ويرجع فن تجليد المخطوطات إلى العصر القبطي في مصر، وقد تم تطوير التصميمات الزخرفية كي تتوافق مع الطراز الإسلامي بعناصر أرابيسكية متداخلة على تقاسيم وأربطة هندسية. وقد استلهم مصممو السجاد من أشكال تلك الأغلفة رسومًا لسجاجيدهم الفخمة.

27. A wonderful example of bookbinding from the 16th century made from pressed papyrus pulp and illuminated leather, colored and carved. The art of bookbinding can be traced to the Coptic reign in Egypt, where the development of decorative designs took place. In order to make them more harmonious with the Islamic style, the artists used woven arabesque elements on top of geometric divisions and knots. The carpet makers borrowed shapes from these covers to use in the design of their own lavishly decorated carpets.

27. De pittoresques reliures de livres datant du XVIème siècle faites de la pâte du papyrus et du cuir comprimé, doré, coloré et ciselé. L'art de reliure remonte à l'époque copte en Egypte. On a fait évoluer les design ornementaux pour qu'ils aillent de pair avec le style islamique, et ce en leur ajoutant d'éléments d'arabesques imbriquées avec des divisions et des galons géométriques. Les tapissiers ont puisé dans la stylisation de ces reliures les dessins de leur tapis luxueux.



27. BOOKBINDING, LAPJOINTED, BOARD, ENDPAPER, 16th CENTURY.

27. RELURE A RECOUVREMENT, XVIe SIÈCLE.

٢٧. أمثلة من فن تجليد الكتب الإسلامية، من القرن السادس عشر الميلادي.

٢٨- إناء زخرفي بغطاء كالقبة من البرونز المكفت بالفضة تنتسب زخارفه إلى فصائل أسلوبية مختلفة، منها الهندسي الأندلسي في الدوائر المحيطة بالبدن، ومن حولها حيوانات مجنحة كرمز البراق الشريف، وشرائط علوية وسفلية تحتوي على كتابات نسخية وكوفية أنيقة بين أحزمة وضفائر تحديد.

28. A decorated vessel with a top like a dome made of bronze and inlaid with silver. It leant itself to many different styles such as the Andalusia geometry apparent in the circles surrounding the body and in the winged animals on its sides. The top and bottom bands contain naskh and kufic calligraphy in between defining braids and lines.

28. Un vase ornemental, avec un couvercle voûté, de bronze damasquiné d'argent dont les motifs appartiennent à divers styles comme à titre d'exemple le géométrique andalou symbolisé par les cercles qui cernent le corps du récipient et qui sont entourés d'animaux ailés qui font écho au noble *"Boraq"* (Monture sous forme de cheval ailé par laquelle le prophète Mohamed, que la bénédiction et le salut d'Allah soient sur lui, a fait son Voyage Nocturne). Des rubans supérieurs et inférieurs contiennent de somptueuses écritures cursives et coufiques encadrées par des bandes et des tresses d'encadrement.



28. VESSEL INLAID WITH BRONZE,
DECORATED WITH MOTIFS.

28. VASE EN BRONZE DAMASQUINÉ,
ORNÉ DE MARTICHORES.

٢٨. إناء مكفت بالفضة.

٢٩- طستان أو سدريتان مملوكيتا الطراز يتضح منهما ثراء التنوع في نسب الكتل والمعالجات الزخرفية. في السدرية العليا ثلاثة أشرطة، العلوي والسفلي منها أدق في العرض يحتويان على ضفائر من ورقات نباتية منتظمة كالسلسلة. أما الشريط الأوسط، وهو يعادل في عرضه مجموع عرضَي الشريطين اللذين يحيطان به، فيحتوي على (الزنك)، وهو الشعار الذي يتخذه الأمير عند تعيينه من قبل السلطان، وقد شاهدناه من قبل في اللوحات أرقام (٣٦ و ٣٧ و ٣٨)، ومن حوله شرائط نباتية أرابيسكية حول جامة من الزخرفة الهندسية المتضافرة. وفي السدرية السفلى شرائط متفاوتة السمك تحدها أربطة، وزخرفت بضفائر نباتية، وفي الشريط الرئيسي حول بدن السدرية رباط يحيط بدوائر وجامات بيضوية بها كتابات وزخارف نباتية لينة، في حين تشغل مساحة الخلفية تقاسيم خطية متشابكة في نظام هندسي.

29. Two Mamluke style basins or *sedriehs* that show rich variety in the amount of details and the treatment of the decorations. In the top vessel there are three bands, the top and bottom of which are narrower and contain braids of leaves organized like a chain. The middle band is about as wide as two of the narrower bands put together, and it contains *alzink* which is the cognomen that the prince was known by, when he was announced a Sultan, (the cognomen can also be seen in figures 36, 37 and 38). Around it there are bands of botanical arabesque decorations which surround a square of decorative geometric braids. In the bottom vessel there are bands with fish and knots. It is decorated with braids of foliage, and in the main band around the vessel there is a knot surrounded with circles and oval spaces which contain calligraphy and botanical decorations. The background is busy with linear divisions that are woven together in a geometric system.

29. Deux récipients ou bassins appelés en arabe *sédriehs* de style mamelouk où se manifestent la richesse et la variété des proportions et des ornementations. Dans le *sédrieh* supérieur, existent trois rubans, ceux d'en haut et d'en bas ne sont pas assez larges et comprennent des tresses de feuilles végétales régulières comme la chaîne. Le ruban intermédiaire, qui est aussi large que l'ensemble des deux autres, contient le (*reink*), c'est le sceau ou l'armoirie du prince lors de sa nomination par le sultan, on l'a vu dans les planches n°36, 37 et 38. Autour du ruban, il y a des galons végétaux d'arabesques encerclant une frise où l'on décèle des motifs d'arabesques tressées. Dans le *sédrieh* inférieur, on remarque la présence de rubans d'épaisseurs différentes délimités par des galons et ornés de tresses végétales. Sur le ruban principal, juste au milieu du *sédrieh*, un galon encadrant les cercles et des frises ovales où il y a des écritures et des motifs végétaux souples. Le fond est foisonné de divisions linéaires entrelacées conformément à un système géométrique.



29. TWO COPPER SEDRIEHS BASINS.

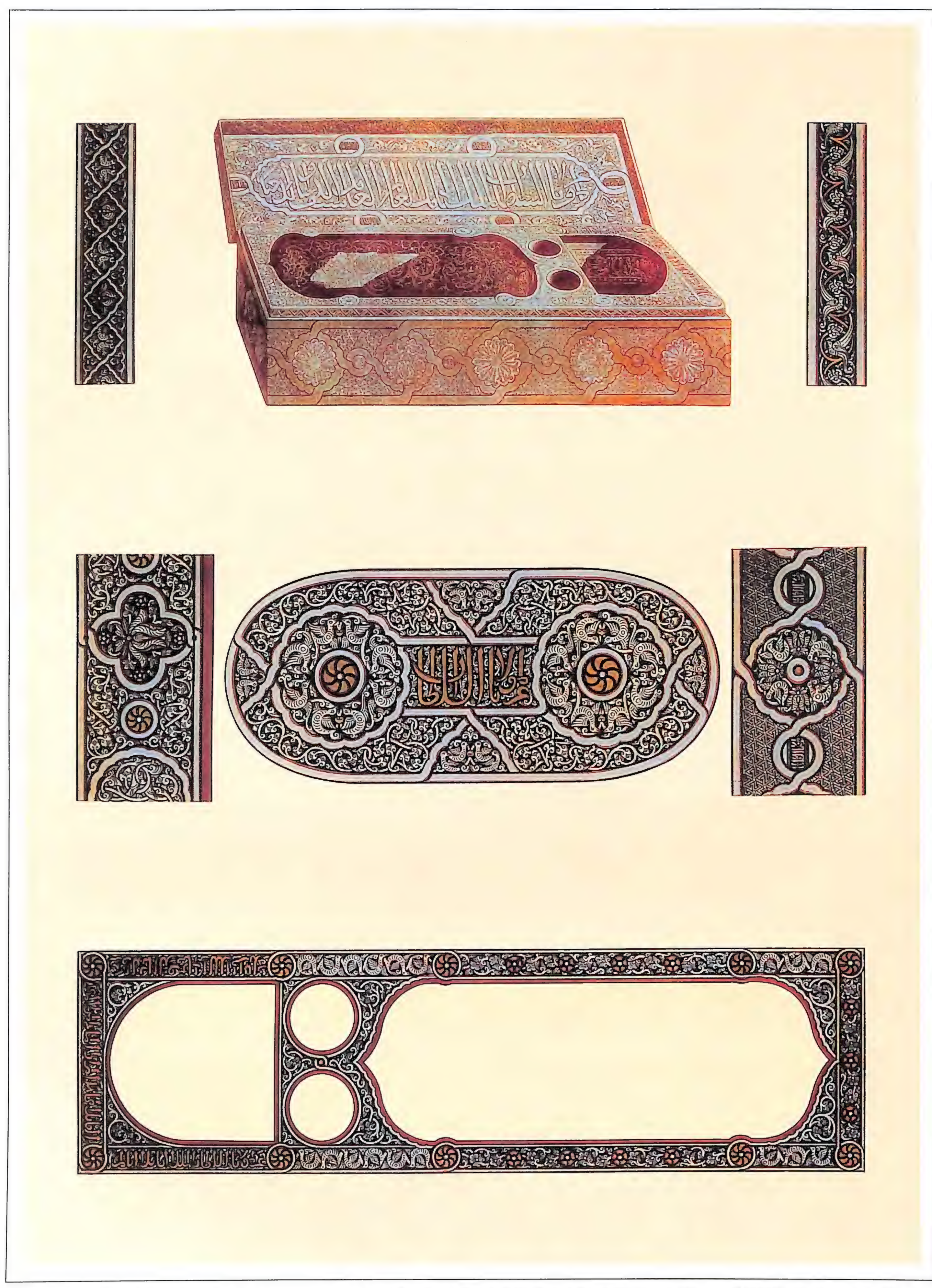
29. DEUX SÉDRIEHS EN CUIVRE.

٢٩. سدريتان من النحاس المطروق والمنقوش.

٣٠- مقلمة السلطان «شعبان» ومن حولها مساحات تفصيلية من الزخارف من نفس فصيلة زخاف السدريتين في اللوحة السابقة من حيث الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وحشود البط الملتفة حول محور مركزي، أو المحتشدة متقابلة داخل جامات زخرفية أو على الشرائط المحيطة بوجه المقلمة.

30. The pen box of Sultan Shaban with details of the decorations that are derived from the same type of ornamentation that appeared on the *sedriehs* in the previous figure. They are botanical, geometric and calligraphic decorations and duck patterns around the main panel. The artist creates a sense of crowdedness inside the decorated spaces and on the surrounding bands on the top surface of the writing case.

30. Une écritoire du sultan "Shâban" entourée de motifs détaillés qui relèvent du même style d'ornementation des deux précédents *sédriehs*: il s'agit des mêmes motifs végétaux, géométriques, calligraphiques et des groupes de canards enroulés autour d'un axe central ou massés d'une façon opposée dans des frises décoratives ou sur des rubans entourant la face de l'écritoire.



30. PEN BOX OF SULTAN SHABAN,
14th CENTURY.

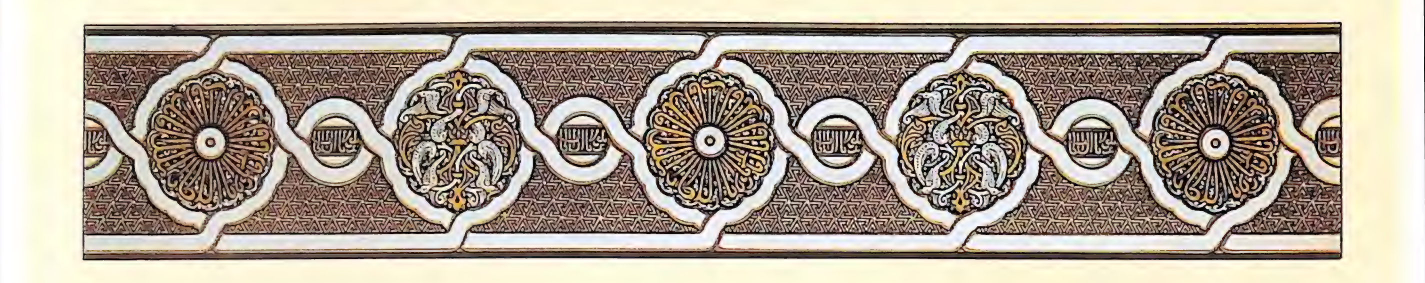
30. ÉCRITOIRE DU SOULTAN SCHÂBAN,
ENSEMBLE & DÉTAILS, XIV^e SIÈCLE.

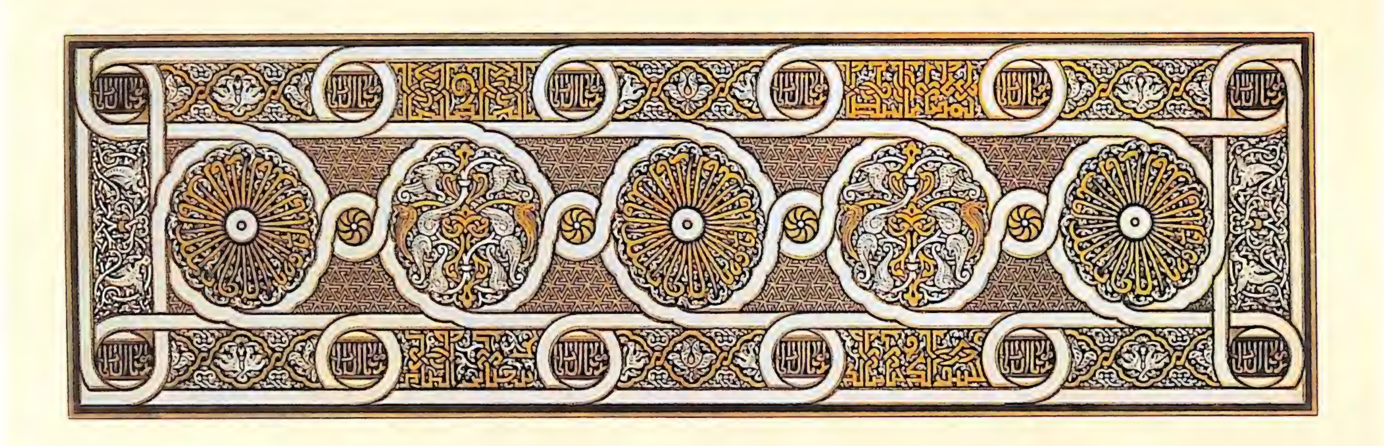
٣٠. مقلمة كبيرة الحجم للسلطان « شعبان»، وتفاصيل زخرفية منها، من القرن الرابع عشر الميلادي.

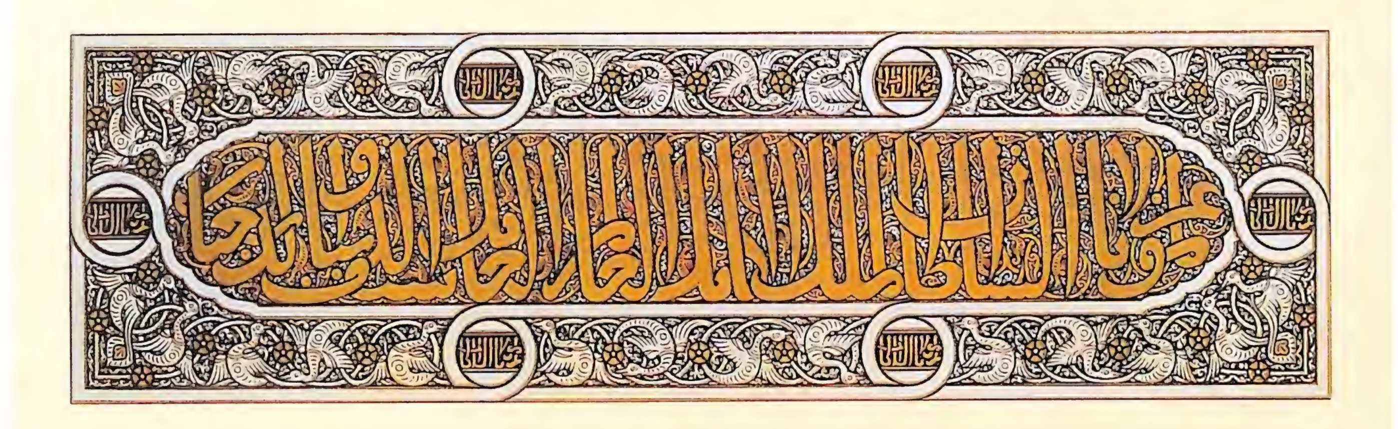
٣١- مقلمة معدنية مكفتة بالذهب والفضة للسلطان «شعبان الثاني» من المماليك البحرية، تمثل إحدى قمم المشغولات المعدنية المحفورة بدقة متناهية، وجمال التقسيم الهندسي للسطوح والحشوات الزخرفية الرائعة الهندسية والنباتية، والكتابات النسخية والطيور الملتفة لتلائم المساحات المحفورة فيها ولتتوافق مع التشبيكات النباتية. خطوط التحديد والتقسيم كالأربطة تلتف لتنتقل من مساحة إلى أخرى بالتضفير، وكتابات نسخية تتشعع من مركز الدوائر، وزخارف من شرائط مشغولة بمثلثات معتدلة ومقلوبة.

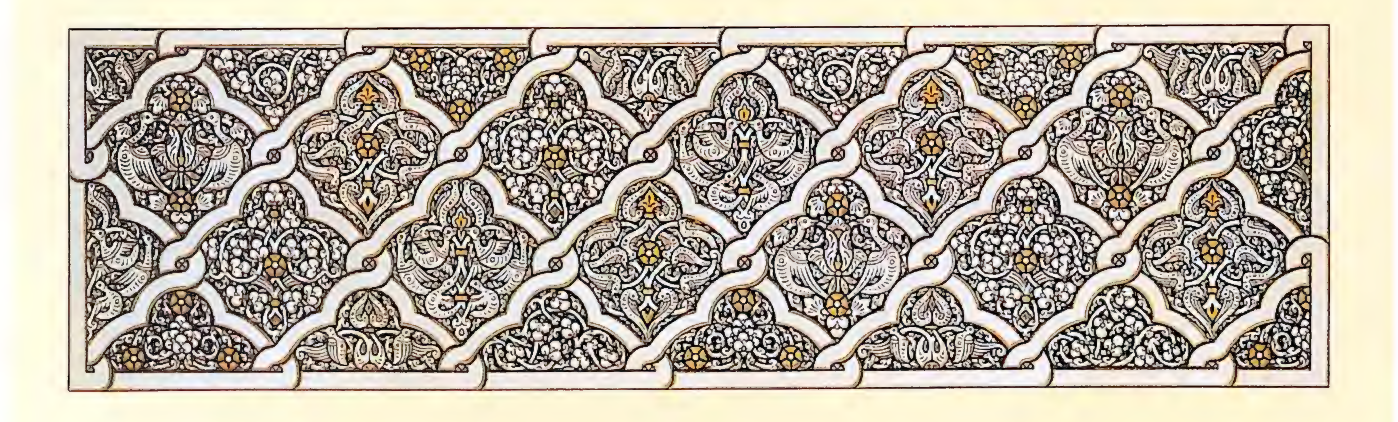
31. A metal pen box inlaid with gold and silver made for Sultan Shaban II of the northern Mamlukes. It is of one of the greatest examples of metalwork in Islamic art. It is amazing in its accuracy, and the beauty of its geometric divisions. The botanical and geometric decorative patterns are executed excellently, and the naskh calligraphy is of a very high standard. The convoluting birds are adapted skillfully to the spaces that they were carved into and very well integrated into the botanical networks. The outlines and linear divisions are in the shape of knots that direct the eye from one space to another through the braids and the naskh calligraphy. They radiate from the central circles and the decorations of bands with triangles.

31. Ecritoire en métal damasquiné d'or et d'argent du sultan "Shâban II", l'un des mamelouks bahrites. C'est un véritable chef-d'œuvre des produits métalliques gravés d'une justesse sans semblable. Elle est marquée par la beauté de la division géométrique des surfaces, les remplissages ornementaux merveilleux qu'ils soient géométriques ou végétaux, la calligraphie cursive et les oiseaux enroulés afin de convenir aux surfaces où ils sont gravés et aux entrelacs végétaux. Les lignes d'encadrement et de division apparaissent comme des galons qui s'enroulent pour passer d'une surface à une autre par tressage. L'écriture cursive rayonne des centres des cercles. Figurent de même des ornementations faites de rubans décorés de triangles droits et renversés.









31. PEN BOX OF SULTAN BAHRITE SHABAN, DETAILS, 14th CENTURY.

31. ÉCRITOIRE DU SOULTAN BAHRITE SCHÂBAN, DÉTAILS, XIVe SIÈCLE.

٣١. مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة للسلطان «شعبان الثاني»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٣٢- شمعدانان من المجموعة الرائعة لقصر السلطان «قلاوون» من المعادن الزخرفية المطروقة والمنقوشة والمكفتة بالذهب والفضة، التي تمثل قمة فن تشكيل وزخرفة المعادن المملوكية. الشكل العام للشمعدانين يتشابه مع غيره في هذا العصر من حيث التكوين الذي يجمع بين الكتلة الأسطوانية أو شبه المخروطية وبين الرقبة والرأس، ومن حيث الزخارف التي تجمع بين الكتابات النسخية المركبة التي تدعو بالعز للسلطان، وبين الزخارف النباتية الدقيقة الموزعة على خلفياتها بين الحروف أو المتموجة من خلفها، فضلًا عن أفاريز تحتوي على صفوف الحيوانات الضارية والخرافية المجنحة، والبطات المتقابلة داخل أحجبة، وعلى رقبة الإناء الأيسر شخص جالس داخل ميدالية وعلى رأس الشمعدان دائرة تحتوي على فارس يحمل في يده صقرًا، وتحت حصانه يرمح كلب الصيد. الشمعدان الأيمن يغلب عليه الطابع الهندسي: الدوائر والمثلثات، و«رنك» رمزي وكتابات نسخية وحشوات زخرفية نباتية وهندسية.

32. Candlesticks from an amazing collection of decorated, carved metals inlaid with gold and silver from the palace of Sultan Qala'un. They represent the peak of Mamluke decorative metalwork. The general shape of the candlesticks resemble others from the same age in terms of the transitions made between the neck and the head, and in terms of the decorations that connect the verses of prayer that bless the Sultan. They are written in naskh calligraphy, with intricate botanical decorations spread out evenly all over the background in between the letters or the spaces. There are friezes which contain lines of fantastical winged animals and ducks that meet inside geometric spaces. On the neck of the top vessel there is a seated figure inside a circle and on the head of the candlestick a circle which contains a knight carrying a hawk on his arm and a hunting dog under his horse. The bottom candlestick is dominated by geometric designs, circles and triangles, heraldry, naskh calligraphy, botanical and geometric decorations.

32. Deux chandeliers de la formidable collection du palais du sultan "Qalaoûn", collection qui groupe des métaux ornés, forgés, chalcograhiés et damasquinés d'or et d'argent et qui représente l'apogée de la composition et de la fioriture des métaux mamelouks. L'aspect général des deux chandeliers ressemble au style adopté à l'époque du point de vue de la forme qui associe un bloc cyclindrique ou quasi-conique au col et à la tête, et du point de vue des motifs qui vont des écritures cursives compliquées qui appellent à la gloire du sultan jusqu'aux ornementations végétales minutieuses dispersées ou ondulées sur l'arrière-plan des lettres, en passant par des frises contenant des rangs de rapaces et d'animaux légendaires ailés ou de canards qui s'opposent dans des amulettes. Sur le col du chandelier de gauche, une personne est assise dans un médaillon, et sur la tête du flambeau, un cercle renfermant un cavalier tenant en main un aigle et sous sa monture, un chien de chasse. Le chandelier de droite est dominé par le caractère géométrique: des cercles, des triangles, un *reink* (armoirie) symbolique, des écritures cursives et des remplissages ornementaux végétaux et géométriques.



32. FURNITURE OF SULTAN MUHAMMAD IBN QALA'UN,
CANDLESTICKS, 13th CENTURY.

32. MOBILIER DE SOULTAN MOHAMMED BEN QALAOÛN,
FLAMBEAUX, XIIIe SIÈCLE.

٣٢. شمعدانان من قصر السلطان «محمد بن قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٣٣- صندوق وصينية من مجموعة السلطان «قلاوون» من نفس نوعية السدرية المصورة في اللوحة رقم (٣٤) التالية، مكفتة بالذهب والفضة بعناصر هندسية تقسم المساحات وبداخلها حدائق من النباتات والزهور يمرح فيها البط ويحتشد على أنساق هندسية وهمية. وعند أرجل الصندوق وحدات حيوانية بيزنطية خرافية ذات رأس آدمي وأجنحة ملتفة على سطح الصينية، وحول السرة الدائرية المركزية يتضاءل حجم البطات نحو المركز مما يوحي بعمق منظوري على المسطح، والدائرة المركزية تحتوي على مروحة تؤكد الحركة الحلزونية للرؤية.

33. A casket and tray from the collection of Sultan Qala'un, from the same kind of sedrieh shown in figure 34. These pieces are inlaid with gold and silver and the geometric elements which divide the spaces are full of gardens of plants and flowers. Here ducks frolic and crowd an imaginary geometric system. On the feet of the casket there are fantastical Byzantine animal figures with human faces and wings. On the surface of the tray the ducks slowly diminish in size as they get nearer to the circle in the center of the tray creating the illusion of depth. The central circle or rosette contains a fan that emphasizes the spiral movement of the tray.

33. Un coffret et un plat de la collection du sultan "Qalaoûn" relevant du même genre du *sédrieh* présenté dans la planche suivante n°34. Le coffret et le plat sont damasquinés d'or et d'argent et ornés d'éléments géométriques qui scindent les surfaces à l'intérieur desquelles s'organisent des jardins de plantes et de roses où jouent des canards qui se rassemblent conformément à des ordonnances géométriques virtuelles. Sur les pieds du coffret, il existe des unités d'animaux byzantins légendaires ayant de tête humaine et des ailes enroulées. Sur la face du plateau, et autour du médaillon circulaire central, la taille des canards diminue, donnant l'impression d'une perspective profonde sur la partie méplate. Le cercle central comprend un éventail assurant le mouvement hélicoïdal de la vision.



33. FURNITURE OF SULTAN MUHAMMAD IBN QALA'UN, INLAID CASKET AND TRAY, 13th CENTURY.

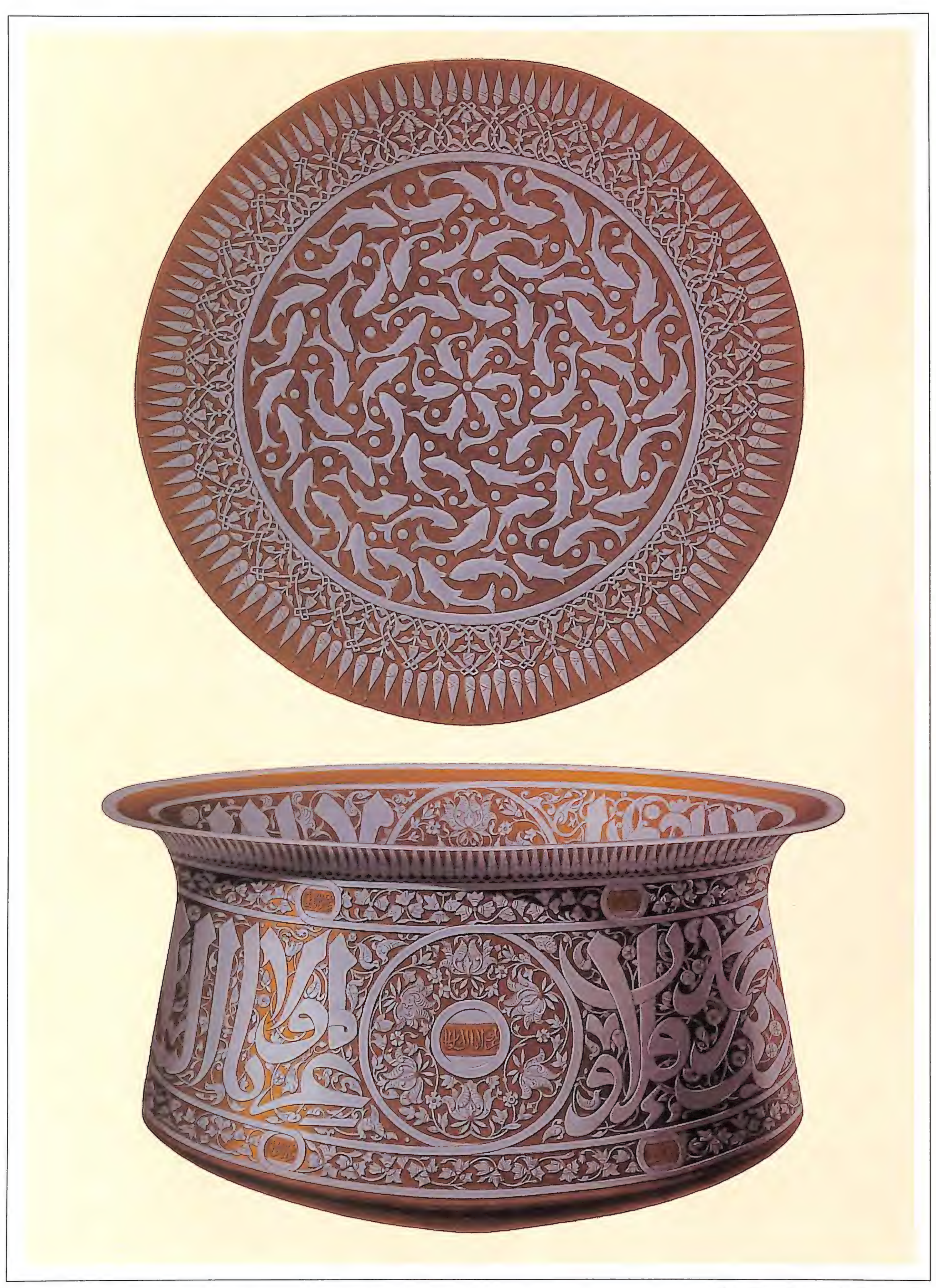
33. MOBILIER DU SOULTAN MOHAMMED BEN QALAOÛN, COFFRET ET PLAT DAMASQUINÉS, XIII^e SIÈCLE.

٣٣. صندوق وصينية من النحاس المكفت بالذهب والفضة من قصر السلطان «محمد بن قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٣٤- سدرية رائعة من قصر السلطان «قلاوون » مشغولة من الداخل ومن الخارج بكتابات نسخية تدعو للسلطان، مكفتة بالفضة على النحاس الأحمر وعليها شعار النبالة للسلطان «قلاوون» (الرنك) في وسط الدائرة. وفي الدوائر بين الرباط الذي يؤطر محيط السدرية من أعلى وأسفل وفي القاع زخرفة رائعة قوامها مجموعة كثيفة من الأسماك تدور في شكل دوامي حول ست سمكات تتلوى حول حبة في المركز، وتتوزع الحبات بين الأسماك الملتفة داخل القرص لتضيف إيقاعًا مركبًا مع حركة السمكات ذاتها التي تدور في ثلاثة صفوف داخل إطار أرابيسكي دقيق ينتهي ببراعم أشبه بشرابات السجادة الدائرية. وحول الكتابات النسخية الجميلة التي تستعير بعض جماليات خط الثلث في تراكيبها، تنتثر زخارف نباتية وبطات زخرفية.

34. An amazing sedrieh from the palace of Sultan Qala'un. This sedrieh is decorated with naskh calligraphy which offers prayers for the Sultan on the inside. The outside is inlaid with silver on red copper and has the noble legend of Sultan Qala'un's coat of arms in the middle circle. The same coat of arms also appears inside the circular knots that go around the top and bottom of the body. The bottom of the sedrieh is decorated with a dense group of fish that move in the shape of a whirlpool around six fish that themselves spiral round a central dot. More dots are spread all over, in between the fish, to add rhythm and movement. The fish go round in three lines inside an intricate arabesque frame with flower buds which look like the hair-like ends of carpets. The naskh calligraphy, which incorporates some of the aspects of thuluth in its composition, is evenly filled with botanical decorations.

34. Un superbe *sédrieh* du palais du sultan "Qalaoûn" ciselé de l'intérieur et de l'extérieur par des écritures cursives qui appellent à la bénédiction du sultan. Le *sédrieh* est damasquiné d'argent sur bronze rouge et porte au milieu d'un cercle le *reink* (armoirie) de noblesse du sultan "Qalaoûn". Sur les cercles qui se trouvent entre le galon -qui cerne le périmètre du *sédrieh* d'en haut et d'en bas- et dans le fond, il y a une ornementation formidable basée sur des groupes denses de poissons qui tournent d'une façon tourbillonnaire autour de six poissons entortillés autour d'un grain central. Les grains sont parsemés, entre les poissons enroulés, à l'intérieur d'un disque pour ajouter un rythme complexe au mouvement même des poissons qui tournent dans trois rangs à l'intérieur d'un cadre fin d'arabesque qui se termine par des bourgeons qui ressemblent plutôt aux lambrequins des tapis circulaires. Autour de la belle écriture cursive qui emprunte certains traits esthétiques à la grosse écriture, sont éparpillées certaines ornementations végétales ainsi que des canards décoratifs.



34. SEDRIEH (BASIN) OF SULTAN MUHAMMAD IBN QALA'UN, 13th CENTURY.

34. SÉDRIEH DU SOULTAN MOHAMMED BEN QALAOÛN, XIIIe SIÈCLE.

٣٤. سدرية رائعة من قصر السلطان «محمد ابن قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٣٥- شمعدان وصينية مسبوكان من البرونز: الصينية مطروقة ومنقوشة بزخارف دقيقة بأقلام النقش ذات النصل الحاد والمطروقة ومكفتة بالذهب، وبها سبع ميداليات واحدة في مركز الصينية وست تدور من حولها، على كل منها رسم لست سمكات تتسابق على حبة في المركز، في تقوس زخرفي يخلف فراغًا لطيفًا بين كل منها وبينها جميعًا. ومحيط الدائرة، وإطار يحيط بالدائرة المركزية عليه كتابات نسخية فوق زخارف نباتية دقيقة، وست دوائر تمس الميداليات الكبيرة ويلتف خط تحديد الدوائر مع الميداليات ليوحدها معًا فيما يشبه الضفيرة، ومن حول هذه الدوائر زخارف نباتية من ورق الكروم وأعناقه.

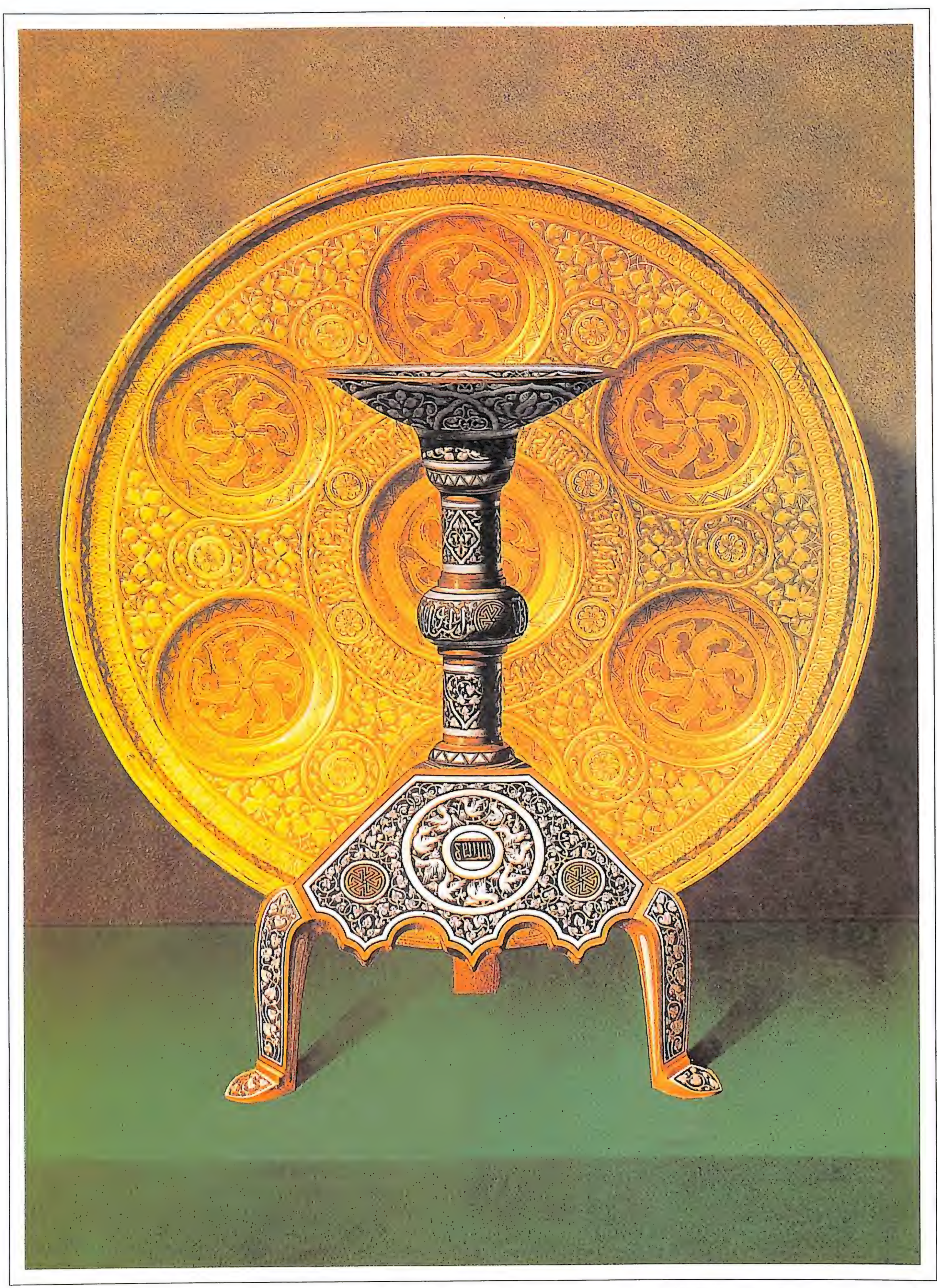
أما الشمعدان فقد تم تكفيته بالفضة والذهب بشرائط كتابية نسخية، وزخارف نباتية دقيقة حلزونية تدور حول دائرة كبيرة، ودائرتين صغيرتين في كل وجه من أوجه الشمعدان.

35. A candlestick and a tray made of bronze. The tray is ornamented with intricate details, which are made with sharp edges, hammered and inlaid with gold. It contains seven medallions, with one in the center of the tray and six surrounding it. On each one there are representations drawing of fish that race for the grain in the center. The perimeter of the central circle contains naskh calligraphy on a background of intricate botanical decorations. Six small circles touch the edges of the larger medallions and combine with the outlines of the medallions to unify them in what looks like a braid. Surrounding these circles are other arabesque decorations.

The candlestick, is inlaid with silver and gold with bands of Naskh calligraphy and intricate spiraling botanical decorations that go around a large circle.

35. Un chandelier et un plateau d'alcarazas faits de bronze fondu. Le plateau est forgé et travaillé de motifs imperceptibles par le biais de crayons de chalcographie ayant des pointes aiguisées, il est damasquiné d'or et doté de sept médaillons dont l'un se trouve au centre et les six autres l'entourent. Sur chaque médaillon est dessiné six poissons qui concourent vers un grain central et qui sont organisés selon une arcade décorative qui laisse un vide spatial entre chacun d'eux et entre leur ensemble. La circonférence du cercle central et un cadre entourant ce cercle renferment d'écritures cursives qui figurent sur fond de motifs végétaux précis. Six cercles touchent les grands médaillons, les circonférences des cercles s'enroulent avec les médaillons pour les unir en ce qui ressemble à une tresse. Autour des cercles, des ornementations végétales de feuilles et de pétioles de vignes.

Le chandelier fut damasquiné d'argent, d'or, et de rubans d'écriture cursive. Des décorations végétales minutieuses hélicoïdales tournent autour d'un grand cercle.



35. FURNITURE OF SULTAN MUHAMMAD IBN QALA'UN,
CANDLESTICK AND ALCARRAZA TRAY, 13th CENTURY.

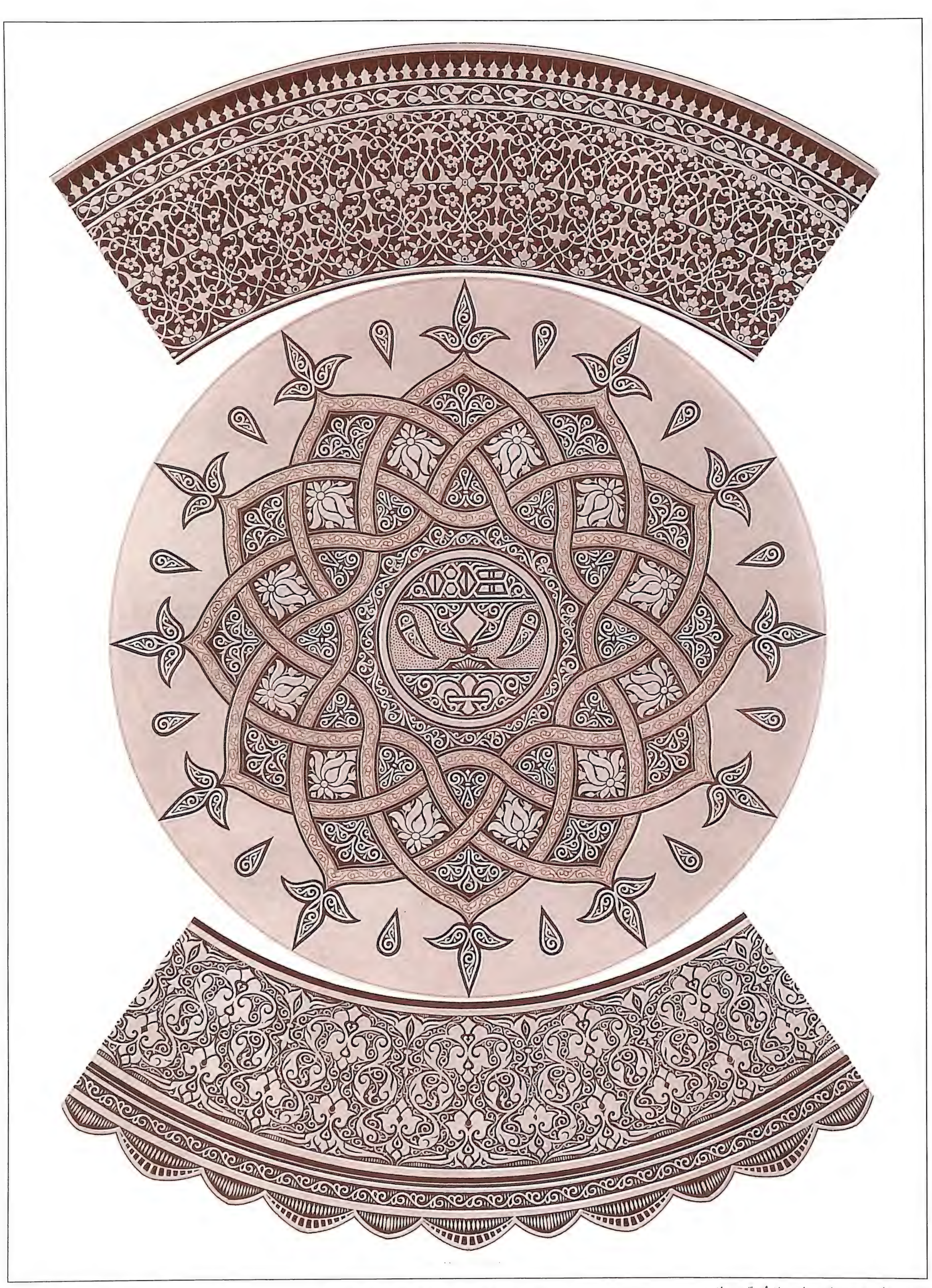
35. MOBILIER DE SOULTAN MOHAMMED BEN QALAOÛN,
FLAMBEAU ET PLATEAU D'ALCARAZAS.

٣٥. شمعدان وصينية من مقتنيات السلطان «الناصر محمد بن قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

٣٦- زخارف تفصيلية من إناء من النحاس المطروق والمنقوش. في المنتصف سرة دائرية تحتوي على (رنك) هو نفس الرنك الموجود في اللوحات أرقام (٣٨ - ٤٢)، تحيط به كما في اللوحة رقم (٣٨) شبكة من الأشكال النجمية الاثنتي عشرية المجدولة، وعند أسنانها نهايات على شكل زهرة اللوتس وهي عنصر بدأ ظهوره في مصر الإسلامية في عصر السلطان «قلاوون»، وبداخل فراغات الضفائر النجمية زخارف هندسية تكرارية، وعلى الإطار شريطان من زخارف نباتية دقيقة شديدة التشابك من نوعيتين مختلفتين، والجزء السفلي المقوس تفصيل من المحيط الخارجي للإناء.

36. Details of the decorations from a copper vessel in which the central circle contains the same coat of arms that is present in figures 38 - 42. It is surrounded with, as in figure 38, the braided network of a twelve pointed star, which has lotus flowers attached to it's twelve points. This is an element that first appeared in Islamic Egypt during the period of Sultan Qala'un. Inside the braid's spaces there are repeated geometric decorations. On the borders there are two bands of intricate botanical decorations heavily interlaced using two different techniques. The curved bottom part of the figure is a detail from the outer rim of the vessel.

36. Détails d'ornementations d'un vase de cuivre forgé et ciselé. Au milieu, un médaillon circulaire comprenant le *reink* (armoirie) qui est le même que ceux qui figurent dans les planches n°38 et 42. Il est entouré dans la planche n°38 d'un réseau d'étoiles tressées composées de douze branches, chacune de celles-ci se termine par des figures analogues à la fleur du lotus, c'est un élément qui a paru en Egypte islamique à l'époque du sultan "Qalaoûn". A l'intérieur des vides entre les tresses, il existe des motifs géométriques répétés. Sur le cadre, figurent deux rubans d'ornementations végétales minutieuses très entrelacées, de deux types. La partie inférieure arquée est un fragment détaillé du périmètre extérieur du vase.



36. TINNED COPPER VESSELS, ORNAMENTAL DETAILS.

36. VASES EN CUIVRE ÉTAMÉ, DÉTAILS ET ORNEMENTATION.

٣٦. طاسة من النحاس المُغشّى بالقصدير (طاسة الخضة).

٣٧- الوجه الخلفي لمجموعة من المرايا تبين التنوع الواسع في التصميمات والزخارف الهندسية والنباتية المتضافرة وتصميمات تشخيصية تصور مشاهد الصيد والفروسية والحيوانات الخرافية المجنحة بمفردها داخل دائرة أو متقابلة مع زخارف نباتية تكميلة أو تدور حول وردة مركزية داخل دائرة، والطيور ذات الأوضاع العجيبة داخل محيط دائري حول الفارس الذي يصارع أسدين، وكتابات تتضمن تمنيات بالحظ الحسن.

37. The backs of a group of mirrors that show a wide variety of designs, both geometric and braided, with botanical decorations and figures. Some of the backs depict hunting or horseback riding scenes and fantastical winged animals alone inside a circle or combined with botanical decorations that are grouped around a central flower inside a circle. Others are ornamented with birds in strange positions inside a circular perimeter show a knight wrestling with two lions and calligraphy that wishes for good luck and blessings.

37. Le revers d'un groupe de miroirs confirmant la grande variété de design, d'ornementations géométriques, de motifs végétaux tressés, de personnifications représentant des scènes de chasse, d'équitation et d'animaux légendaires ailés qui paraissent seuls à l'intérieur d'un cercle, ou opposés avec des motifs végétaux complémentaires ou tournant autour d'un fleuron central à l'intérieur d'un cercle. Remarquons de même les oiseaux qui ont pris de drôles postures -que ce soit à l'intérieur de la circonférence du cercle, ou autour du cavalier qui lutte contre deux lions- et les écritures renfermant des vœux de bonne chance.



37. METAL HAND MIRRORS, BACKS. 37. MIRROIR A MAIN EN MÉTAL, REVERS. ٣٧. مرايا زخرفية معدنية من الخلف.

٣٨- طاسة من النحاس المغطى بالقصدير حافتها مفصصة ومنقوشة بتهشيرات وحلزونات كالحبل. وفي منتصف الطاسة (رنك) مملوكي، هو نفس الرنك المنقوش على سدرية مصورة في اللوحة رقم (٤٢)، ومن حولها دائرة عليها عبارة (لا إله إلا الله محمد رسول الله) بالخط النسخي، وينبثق من الدائرة المحيطة بها تكوين نجمي مركب ذو اثني عشر فصّا متداخلاً، يؤدي إلى دائرة أوسع يحيطها رباط زخرفي يلتحم مع رباط آخر عند نهاية التقعير على حافة الطاسة، مكونًا إفريزًا تقطعه ستة أربطة دائرية تحدد ست جامات زخرفية بزخارف نباتية وهندسية بالتتابع. ولهذا النوع من الطاسات طقس شعبي يساعد المضطرب ذهنيّا، ومن ثم يطلق عليها شعبيّا اسم (طاسة الخضة).

38. A copper tray covered in tin, with an outer rim engraved with lines like a rope. In the middle of the tray is a Mamluke coat of arms, which is the same one carved into the body shown in figure 42. Surrounding it there is a band with the phrase *la illaha ila Allah, Muhammed rasul Allah* in naskh calligraphy, from which emerges a compound star composition with twenty parts. The star composition creates a wider circle surrounded with decorative lines that are connected to other lines at the edge of the bottom of the tray. This is composed of a frieze broken up with six circular knots that define six separate spaces decorated with botanical and geometric designs. These types of trays were given the local nickname the 'surprise tray' because they all contained an element of local tradition that helped the viewer suddenly realize and perceive the meaning of the decoration.

38. Un plateau de cuivre étamé dont le bord est lobé et ciselé avec des traits et des colimaçons semblables aux cordes. Au milieu du plateau, le *reink* (armoirie) mamelouk qui le même reproduit sur le *sédrieh* n°42. Autour de ce slogan, un cercle sur lequel est écrit la sentence *"Il n'y a de Dieu qu'Allah et Mohamed est le prophète d'Allah"* en caractère cursif. Autour du cercle, jaillit une composition étoilée complexe dotée de douze lobes imbriqués; cette composition mène à un cercle plus grand circonscrit par un galon ornemental -soudé à un autre vers la fin de la concavité du bord du plateau- et forme une frise découpée par six galons circulaires. Ces derniers entourent six frises ornementales par des motifs végétaux et géométriques alternatifs. Ce genre de plateau est utilisé dans des rites populaires pour la guérison du déséquilibré mental, raison pour laquelle on l'appelle (plateau d'effarement)



38. TRAY INLAID WITH BRONZE.

38. PLATEAU EN BRONZE DAMASQUINÉ.

٣٨. طاسة من النحاس، من القرن السادس عشر الميلادي.

٣٩- صينية من البرونز محفورة ومكفتة بأسلاك الذهب والفضة، حيث توضع الأسلاك الثمينة داخل حزوز ويطرق عليها للتثبيت، مع ترك جزء منها بارزًا قليلًا لإضفاء الفخامة الزخرفية.

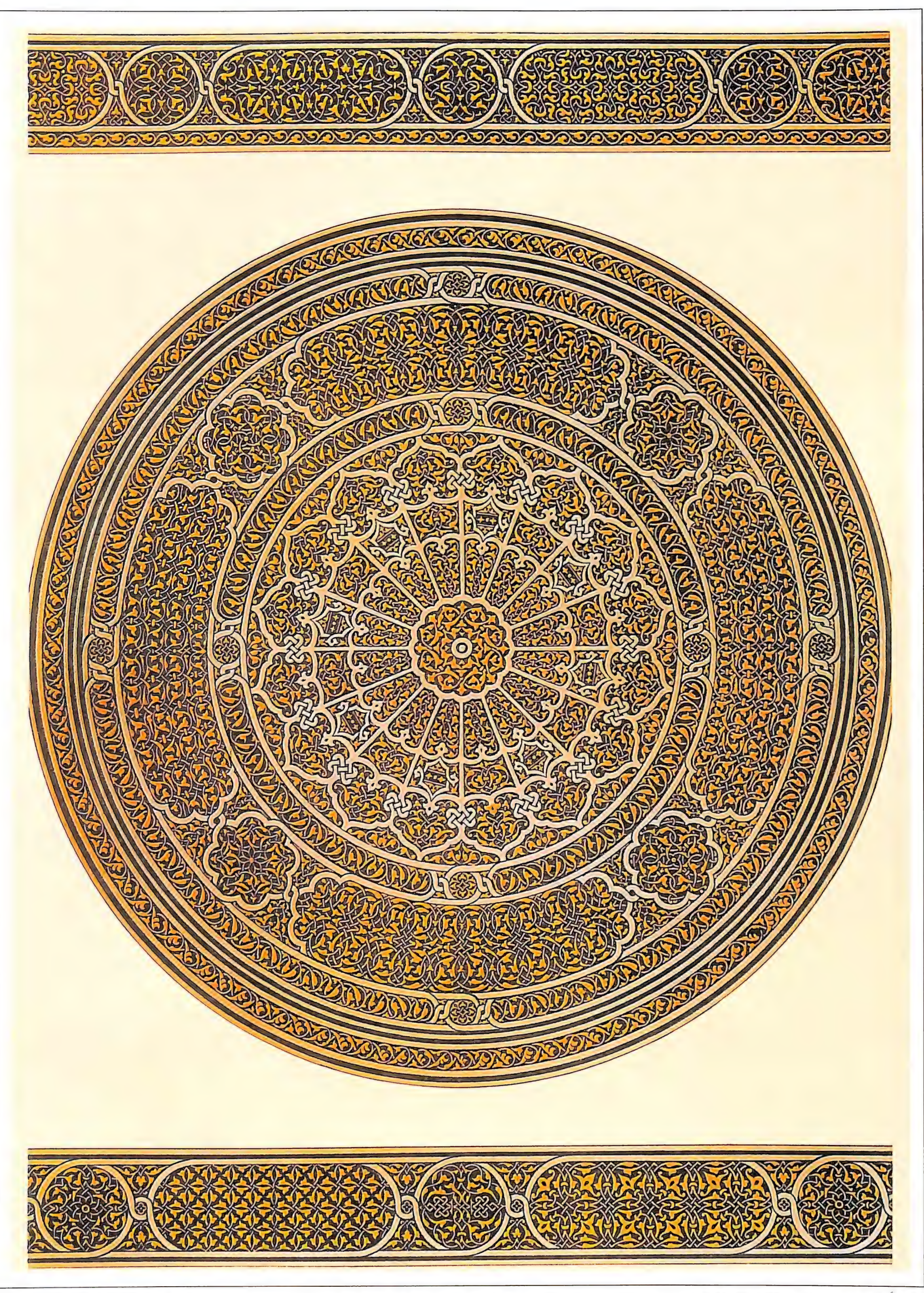
وهذا أسلوب الفني في التكفيت كان مزدهرًا في دمشق، ومن ثم أطلق عليه التكفيت الدمشقي. أما من ناحية التصميم فهو من روائع التقاسيم الهندسية المشعة والجامات والضفائر المحددة باللون الذهبي، وسخاء ورقة الزخارف النباتية المتشابكة والمنوعة، وإطارات التحديد ذات الشرائط النباتية المجدولة. ومن الصعب تصور إمكان رسم مثل هذه الصينية الدقيقة دون الرجوع لتسجيل فوتوغرافي، وهو الأمر الذي حققه «داڤن» في رحلته الثانية عشرة حين أحضر معه مصورًا فوتوغرافيًا ضمن معاونيه.

39. A bronze tray inlaid with gold and silver wires. The metal smith would place gold or silver wire in a furrow and hammer it to keep it in place. This was left as a relief to add to the lavishness of the decoration.

This was a method of inlaying that was popular in Damascus, from which it became known as Damascene inlaying. In terms of the design, it is made up of a wonderful pattern of radiating geometric divisions, spaces and braids all outlined with gold. These are filled with generous botanical decorations that are networked and varied, while the frames are defined with botanical bands. It is difficult to imagine drawing such an intricate tray without referring to a photograph. In fact this is exactly what d'Avennes did on his twelfth expedition when he brought a photographer with him, to photograph items of interest before copying them for his book.

39. Un plateau de bronze gravé et damasquiné de fils d'or et d'argent, ces fils précieux sont mis à l'intérieur de cadres, et martelés pour être fixés, on en laisse une partie en relief pour revêtir le plateau d'une somptuosité ornementale.

Ce style artistique d'incrustation était prospère à Damas, d'où son appellation le damasquinage. Concernant le design, c'est un véritable chef-d'œuvre pour les divisions géométriques rayonnantes, les frises, les tresses marquées par la couleur dorée, la richesse et la précision des motifs végétaux entrelacés et variés, et les contours munis de rubans végétaux soutachés. Il est difficile d'imaginer la possibilité de dessiner un tel plateau minutieux sans l'avoir photographié, et c'est ce qu'a fait "D'Avennes" lors de son douzième séjour au cours duquel il a amené un photographe avec lui parmi ses assistants.



39. TINNED COPPER TRAY, SO CALLED SHELF OF SULTAN BARQUQ, 16th CENTURY.

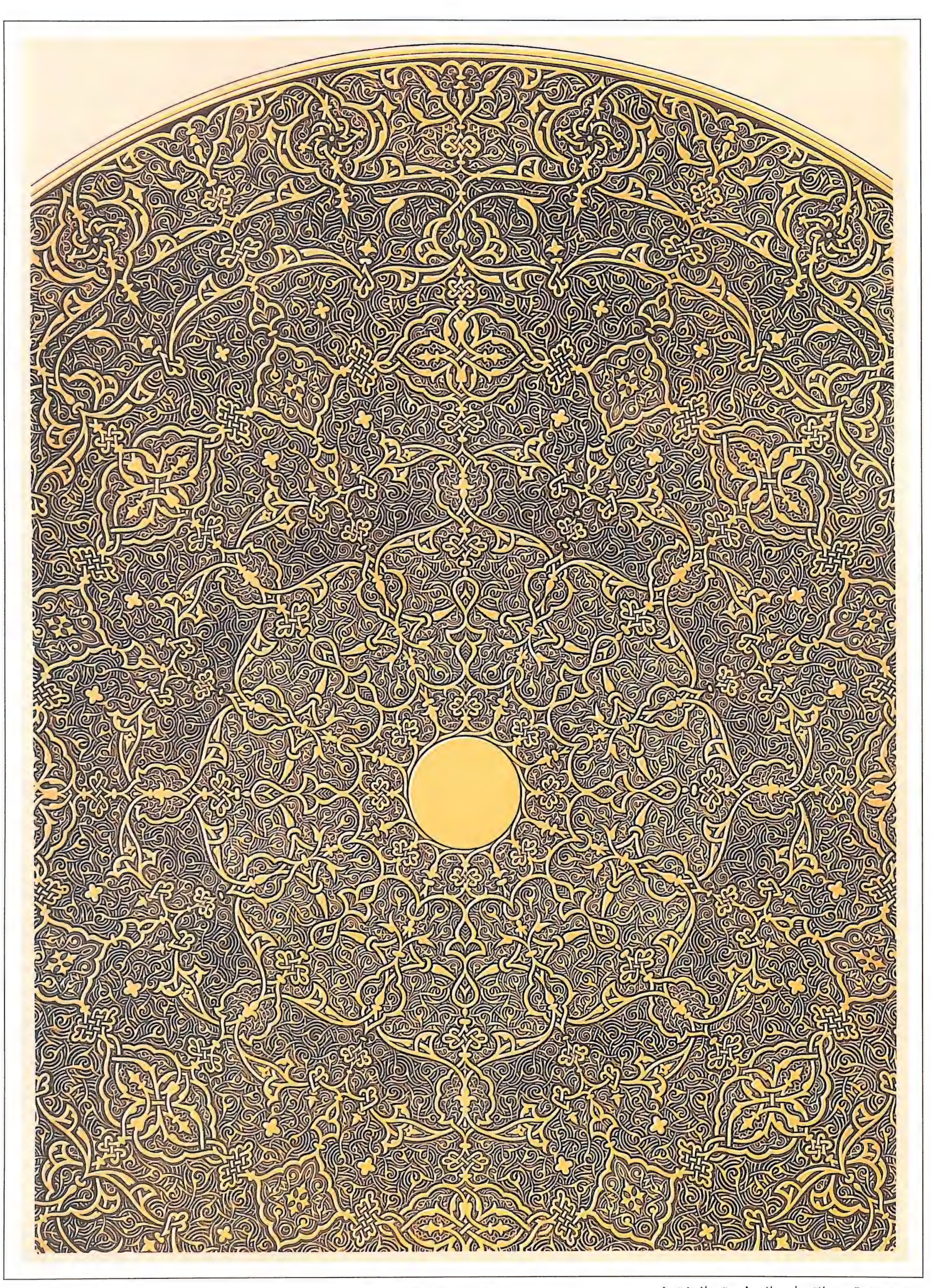
39. PLATEAU EN CUIVRE ÉTAMÉ, TABLETTE DU SOULTAN BARQOUQ, XVIe SIÈCLE.

٣٩. أشكال زخرفية من البرونز المكفت بالذهب والفضة على الطريقة الدمشقية.

٤٠- تفصيل من صينية من النحاس ذات إطار أرابيسكي وسُرَّة دائرية، تحيط بها دائرة زخرفية كبيرة تتحول إلى شكل ثماني ذي تقاسيم هندسية، وتوريقات نباتية تلتف حول محيطه، وتنبثق منها امتدادات تشكل نسقًا يحيط به، و صفان آخران في المساحة الموصلة إلى الإطار، يتشابكان في ضفائر وعقدات رمزية. شبكة الزخارف ذات الثخانات الظاهرة باللون الفاتح تطفو على بحيرة من الدوامات الحلزونية المتضافرة الدقيقة، تغطي جميع مساحة الصينية كخلفية إيقاعية للشبكة الخطية الأصلية للتصميم.

40. Details from a brass tray with arabesque frames and a central circle. This circle is surrounded with a larger decorative circle that transforms into an octagonal shape with geometric divisions and foliage, converging around its perimeter, from which botanical extensions emerge in a network around itself. There are then two final lines in the space, which are connected to the frame and intertwined with braids and knots. This network of decorations with its tiny details are picked out in a light color that goes around a lake of spiraling, braided, intricate whirlpools which covers the whole space of the tray like a rhythmic background for the designer's original linear systems.

40. Un fragment détaillé d'un plateau en laiton ayant un cadre d'arabesque et un médaillon circulaire entouré d'un grand cercle ornemental qui se mue en une forme octogonale dotée de divisions géométriques et de feuillages végétaux qui s'enroulent sur sa circonférence. Des prolongements en émanent pour former une ordonnance encerclant la forme octogonale. Deux autres rangs dans la partie menant au cadre s'entrelacent en tresses et nœuds symboliques. Le réseau d'ornementations denses paraît en couleur claire et flotte sur un lac de tourbillons hélicoïdaux tressés et précis couvrant toute la surface du plateau comme arrière-plan rythmique au réseau initial linéaire du design.



40. BRASS TRAY, 16th CENTURY.

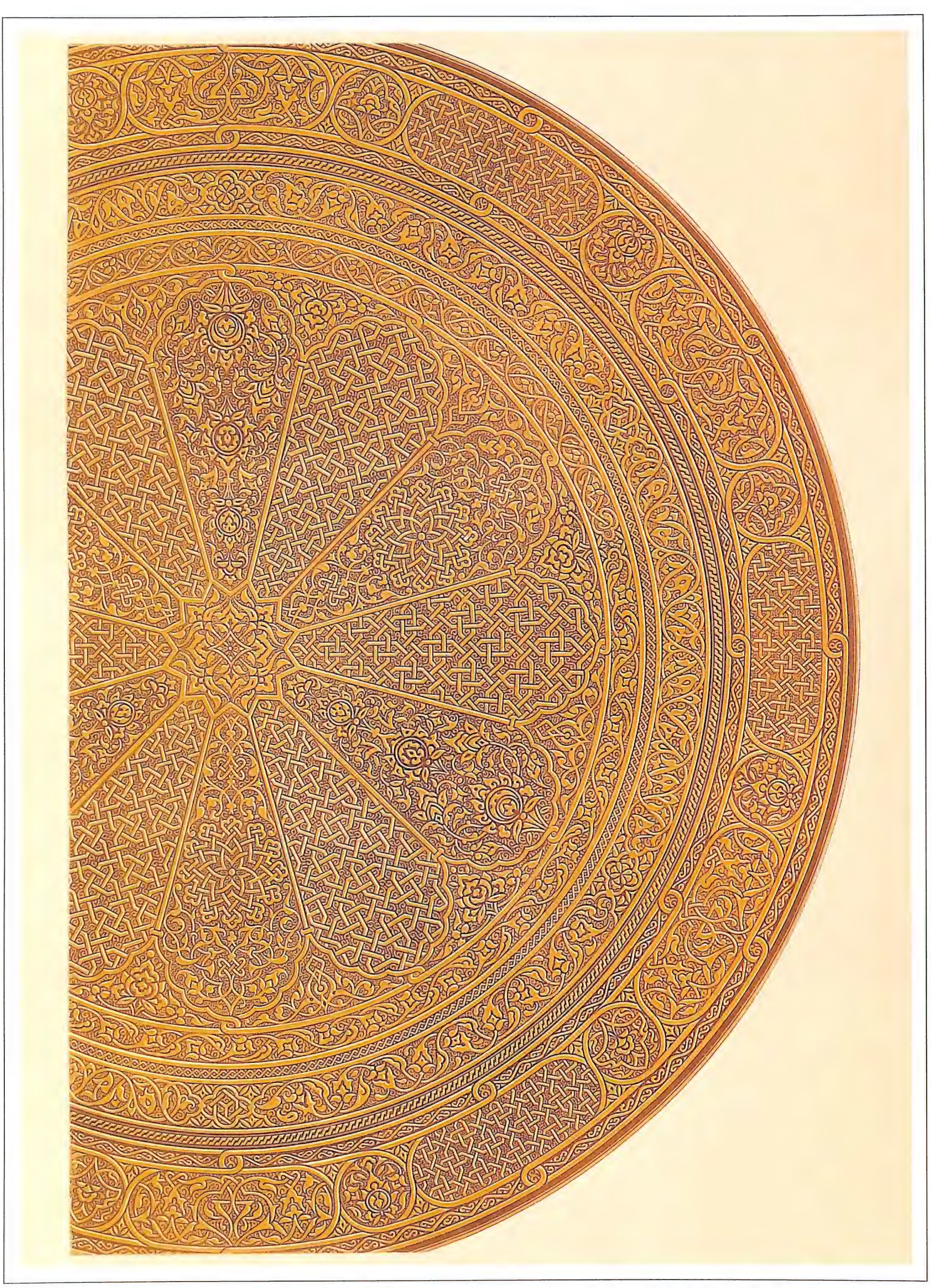
40. PLATEAU EN LAITON, XVIe SIÈCLE.

٤٠. صينية من النحاس المطروق والمنقوش،
من القرن السادس عشر الميلادي.

٤١- صينية صغيرة من النحاس المطروق، يظن « بريس داڤن» أنه صنعها فنانون مصريون مسلمون عاشوا في قرية بالقرب من البندقية (ڤينيسيا) بإيطاليا، بعد أن تم أسرهم واستقروا هناك وواصلوا إنتاج مشغولاتهم المصرية على الطراز الإسلامي. ويزكي تأكيد (داڤن) لهذه الحقيقة أن التصميم لا يحتوي على كتابات عربية، وأن بعض الزخارف النباتية أخذت الطابع الأندلسي.

41. A small hammered copper tray which Prisse d'Avennes claims was made by Egyptian Muslim artists living in a village near Venice in Italy. They settled there after they were captured and brought with them the production of Egyptian art based on the Islamic style. The fact that there is not any Arabic calligraphy on this tray and some of the botanical decorations are of Andalusian origin is good evidence for d'Avennes assertion.

41. Un petit plateau en cuivre martelé que "Prisse D'Avennes" croit être fait par des artistes égyptiens musulmans qui ont vécu dans un village près de Venise en Italie après leur capture. Ils s'y sont installés et ont continué de confectionner des produits égyptiens de style islamique. Ce qui confirme la justesse de l'hypothèse de (D'Avennes) est que le design ne comprend pas d'écritures arabes et que certains motifs végétaux sont imprégnés de style andalou.



41. SMALL COPPER TRAY, 15th CENTURY.

41. PETIT PLATEAU EN CUIVRE, XVe SIÈCLE.

٤١. صينية صغيرة من النحاس المطروق ،
من القرن الخامس عشر الميلادي.

٤٢- تفاصيل زخرفية من النحاس المطروق المكفت بالذهب والفضة من سدرية تحتوي على زخارف نباتية كثيفة ومنمقة تدور حول دوائر ذات إطارات زخرفية وجامات مستطيلة ذات طرفين مفصصين وضفائر زخرفية تربط رمزيّا بين الكتل، وفي الدوائر الوسطى (رنك) مملوكي من شعارات النبالة، وفي الجامات المستطيلة كتابات نسخية على أرضية نباتية دقيقة.

42. Details of the decoration of a hammered copper *sedrieh* inlaid with gold and silver. It contains dense ornamental decorations with a band of minute details that goes around a circle. This is formed of a decorative border and rectangular spaces with separate ends and decorative braids that represent the ties between the groups. In the middle circle there is a Mamluke *coat of arms* and the rectangular spaces contain naskh calligraphy on an intricate botanical background.

42. Des détails ornementaux en cuivre martelé et damasquiné d'or et d'argent figurant sur un *sédrieh* contenant de motifs végétaux intenses et ordonnés qui tournent autour de cercles munis de circonférences ornementales et autour de frises rectangulaires dotées de deux extrémités lobées; des tresses ornementales lient symboliquement entre les masses. Dans les cercles du milieu, figure le *reink* (armoirie) mamelouk qui révèle sceau des nobles. Dans les frises rectangulaires, des écritures cursives sur fond végétal minutieux.



42. ORNEMENTAL DETAILS OF A SEDRIEH, 15th CENTURY.

42. DÉTAILS D'ORNEMENTATION D'UN SÉDRIEH, XVe SIÈCLE.

٤٢. تفاصيل زخرفية من سدرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة، من القرن الخامس عشر ميلادي.

٤٣- قنديل من النحاس المكفت بالذهب على الطراز الدمشقي. جسم القنديل كالمشكاة مكون من ست أضلاع بحيث تبدو فوهته سداسية الأضلاع مقعرة لتبدو كالنجمة، في حين تتحدب الأضلاع في جسم القنديل لتبدو كالكرة. وقد قسِّم جسم ورقة القنديل إلى خمسة شرائط أفقية تحيطها زخارف نباتية وكتابات نسخية، ومن حولها ثقوب دقيقة ينفذ منها الضوء بطريقة إيقاعية شاعرية. أما القاعدة المكونة من أشكال المقرنصات، والأذرع الزخرفية ذات الخطاطيف الحاملة والتي تربط القنديل بالقبة التي يعلق منها في السقف، فهي مسبوكة من البرونز، وكل منها مكون من نجمة ثمانية ومساحة كالمبخرة وذراع جميلة ذات نهاية خطافية، وزخرفت جميعها بحشوات أرابيسكية مثقبة.

43. A copper lamp inlaid with gold based on the Damascus style. The body of the lamp is composed of six sides which make a hexagonal opening at the top which looks like a star. The main part of the body of the lamp is shaped like a ball. The whole body is split into five horizontal bands surrounded by ornamental decoration and naskh calligraphy. These in turn are surrounded with intricate openings through which the light shines in a rhythmic radiation. The stand is made up of stalactites *(mukarnasut)* and the body has decorative limbs that are attached with hooks which connect the lamp to a dome, from which the lamp hangs from the ceiling. The lamp is molded in bronze, and each part is composed of an octagonal star and a space like that of an incense burner, with beautiful hook ends, and it is decorated all over with dense arabesque ornamentation.

43. Une lampe de cuivre incrusté d'or selon le style damasquin. La panse de la lampe ressemble au lustre et est formée de six côtés de façon à ce que sa bouche hexagonale paraisse concave comme une étoile. Les côtés de la panse s'arquent pour paraître comme un ballon. La panse est divisée en cinq rubans horizontaux entourés de motifs végétaux et d'écritures cursives. Autour des rubans, des trous imperceptibles permettent de tamiser la lumière d'une façon rythmique et poétique. La base est formée de stalactites, les bras ornementaux dotés de harpons porteurs et liant la lampe à la voûte à travers laquelle elle s'accroche au plafond sont en cuivre fondu. Chaque bras est constitué d'une étoile octogonale, d'une surface comme l'encensoir et d'un bras formidable muni d'un crochet. Tous les bras ont été ornés de remplissages d'arabesques trouées.



43. LAMP, TOMB OF SULTAN BEYBARS II, 14th CENTURY.

43. LAMPE DU TOMBEAU DU SOULTAN BEYBARS II, XIVe SIÈCLE.

٤٣. قنديل من النحاس المكفت بالذهب والبرونز المسبوك – ضريح السلطان «بيبرس الثاني»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٤٤- صندوق أندلسي الطراز وجده «داڤن» في مجموعة كاتدرائية «بايو» في فرنسا، وافترض أنه نقل إليها من مصر. الزخارف الكثيفة على المناطق المسبوكة من الفضة والمنحوتة نحتًا بارزًا دائريًا، والتي تؤطر زوايا وحافات الصندوق ومنطقة القفل والسقف قوامها وحدات زخرفية هندية الطراز، وتعتمد على الطواويس المتقابلة أو التكرارية المصفوفة فوق خلفيات نباتية كثيفة وملتفة داخل مساحات على شكل العقود المعتدلة والمقلوبة. تحاكي مناطق الزخارف المعدنية الأربطة التي تحزم الصندوق، وفي منطقة القفل وتحت الغطاء شريط ملتف من الكتابات الكوفية، ويجمع تصميم الصندوق بين الشكل الأندلسي والزخرفة الهندية، وقد حرص الفنان على ضبط شكل مساحات الخشب في سقف وجوانب الصندوق من خلال تشابه وتقابل العناصر على الجانبين الأيمن والأيسر، وتقابل المساحات على حافات الصندوق من الجهات الأربع بالنسبة لمساحة السطح العلوي في الصورة السفلى.

44. A casket of Andalusian style that d'Avennes found in the Bayeux Cathedral's collection in France. He assumed that it was transported there from Egypt. The dense ornamentation present in the areas made of silver and relief circular carving, and that which covers the corners and the edges of the casket and the area of the lock, is full of decorative units of Indian origin. It is made up of opposing, repetitive rows of peacocks on a dense botanical background revolving inside spaces shaped as knots right side up and upside down. In the areas of decorated metal connections that close the casket, and in the area of the lock and below the casket's top, there is a round border composed of kufic calligraphy. Here the designer of the casket brings together the Andalusian shapes and Indian decorations. The artist was accurate with the amount of plain wooden space on the top and the sides of the casket, and used the same design elements on the right and left sides. There is a harmony in the plain spaces on the edges of the casket, in relation to the spaces on the top surface (shown at the bottom of the figure).

44. Un coffret de style andalou trouvé par "D'Avennes" parmi la collection de la cathédrale de "Bayeux" en France. "D'Avennes" a supposé qu'il y a été transféré à partir de l'Egypte. Les motifs touffus sur les parties de lingot d'argent, qui sont gravés d'une façon saillante et circulaire et qui entourent les angles et les bords du coffret ainsi que la partie du cadenas et du couvercle, sont basés sur des unités d'ornementations de style indien. Ils sont axés sur les paons opposés ou alignés, d'une manière répetée sur fonds végétaux denses, et enroulés dans des surfaces qui prennent la forme d'arcades droites et renversées. Les parties de l'ornementation métallique ressemblent aux galons qui entourent le coffret. Dans la partie du cadenas et sous le couvercle, un ruban enroulé d'écritures coufiques. Le design du coffret fait le mariage de la forme andalouse et de l'ornementation indienne. L'artiste a tenu à ajuster la forme des surfaces en bois dans le couvercle et dans les côtés du coffret par la ressemblance et la réciprocité des éléments sur les côtés droite et gauche, ainsi que par la correspondance des surfaces sur les bords des quatre coins du coffret comme ça se voit dans le couvercle figurant dans la planche d'en bas.

44. IVORY CASKET DECORATED WITH SILVER, BAYEUX CATHEDRAL, 12th CENTURY.

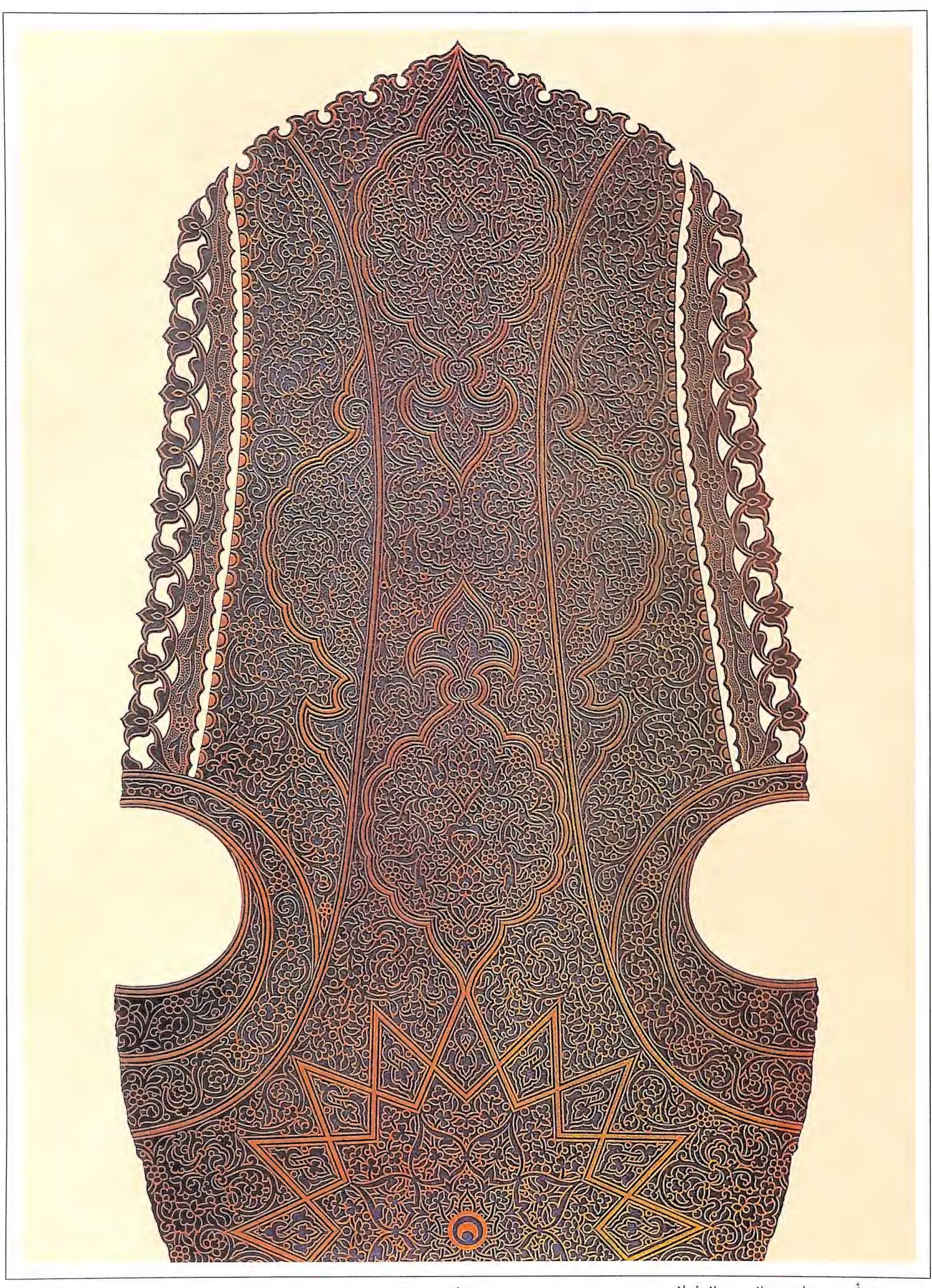
44. COFFRET EN IVOIRE AVEC APPLIQUES EN ARGENT, CATHÈDRALE DE BAYEUX, XII[e] SIÈCLE.

٤٤. صندوق مزخرف بحليات من الفضة - كاتدرائية «بايو» بفرنسا، من القرن الثاني عشر الميلادي.

٤٥- درع تغطي رأس حصان من العصر العثماني، مصنوعة من الصلب المكفت بالذهب، يتضح فيها قدرة المصمم على التوفيق بين وظيفة الدرع لتلائم شكل رأس الحصان وموقع العينين، وبين جمال الخطوط والحليات الخارجية على محيط الدرع في الأجزاء العلوية من الجانبين ومن أعلى، والتي تشبه الشرفات المرصوصة في تماس شريطي، وبين تقسيم المساحة إلى مناطق تتناسب و طيات الدرع على رأس الحصان في قوسين متقابلتين أساسيتين تستدقان من الوسط وتتسعان نسبيًا من أعلى وتنفتحان إلى أسفل لتمسا في مسارهما دائرتين كبيرتين، بداخلهما شكلان نصفا هلاليين يحيطان بفتحة العينين.

45. Armor for covering the head of a horse made of steel and inlaid with gold from the Ottoman period. The designer managed to harmonize the purpose of the armor, to protect the horse's head, and with the need for linear beauty and ornamentation, as can be seen along the edges of the armor. The top contains shapes which resemble the consecutive balustrades along the rim, and the divisions of the spaces in proportional areas and folds of the armor on the head of the horse in two essential opposite curves that tighten the middle space and are wider in relation to the top and open up to the bottom to touch two large circles, inside of which two half crescent shapes surround the eye openings.

45. Armure de tête de cheval datant de l'époque ottomane formée d'acier damasquiné d'or et reflétant la compétence du concepteur dans la conciliation de la fonction de l'armure qui convient à la tête du cheval et à la place des yeux, et de la beauté des lignes et des parures externes sur le périmètre des deux côtés supérieurs et sur le sommet. Ces parures ressemblent aux balustrades rangées dans une tangence analogue au ruban. La surface est divisée en parties convenables aux plis de l'armure sur la tête de cheval. Ces plis prennent la forme de deux principales parenthèses opposées qui se rétrécissent au milieu, s'élargissent relativement en haut et s'ouvrent d'en bas pour toucher dans leur trajectoire deux grands cercles à l'intérieur desquels deux demi-croissants entourent l'ouverture faite pour les yeux.



45. ARMOR FOR HEAD OF HORSE. 45. ARMURE DE TÊTE DE CHEVAL. ٤٥. درع لرأس حصان من العصر العثماني.

٤٦- مجموعة من أسلحة وخوذة عليها خاتم السلطان «طومان باي» آخر السلاطين المماليك، وقد صنعت تلك الأغراض العسكرية من الصلب الخرساني المكفت بالذهب ومن الصلب الدمشقي المصقول والمكفت بالذهب، وقد استولى العثمانيون على هذه المشغولات الدقيقة، ومن اليسير التعرف من خلال هذه اللوحة على أن مساعدي «بريس دافن» من الرسامين كانوا متفاوتين في تمكنهم التقني، فرسم الخوذة والأسلحة في هذه اللوحة يعكس تمكنًا كاملًا وحرفية في التعبير عن الكتل والمجسمات وتدرجات الظلال والأضواء بالمقارنة باللوحات أرقام (٥٩ و٦١ و٦٢ و٦٨) التي تفتقر إلى تلك الكفاءة.

46. A collection of arms and a helmet with the stamp of Sultan Toman Bey, the last of the Mamluke Sultans. These military objects are made from *Khurasan* steel inlaid with gold and Damascus steel inlaid with gold. The Ottomans acquired these intricate works. From these figures, it is easy to see that Prisse d'Avennes assistants did not have great artistic ability. The painting of the armor and the helmet lacks professionalism and skill in the expression of the spaces, details and levels of darkness and light. This lack of skill is particularly evident in comparison to figures 59, 61, 62 and 68.

46. Une collection d'armes et un armet sur lequel se trouve le sceau du sultan "Toman Bay", le dernier des sultans mamelouks. Ce groupe d'objets militaires a été fait d'acier damasquiné d'or, et d'acier syrien avivé et damasquiné d'or. Les Ottomans s'étaient emparés de ces produits précis. Il est facile de percevoir à travers cette planche la disproportion du niveau de maîtrise des peintres qui assistaient "Prisse D'Avennes". Le dessin de l'armet et des armes dans cette planche reflètent une parfaite compétence et un professionnalisme dans l'expression des masses, des reliefs, et des jeux du clair-obscur par rapport aux planches n°59, 61, 62 et 68 où fait défaut cette compétence.



46. ARMS OF TOMAN BEY, 16th CENTURY.

46. ARMES DE TOMAN BAY, ENSEMBLE ET DÉTAILS, XVI^{e} SIÈCLE.

٤٦. مجموعة من أسلحة السلطان «طومان باي» من القرن السادس عشر الميلادي.

٤٧- سجادة حائط تحاكي تصميم الجداريات ذات العقود والأعمدة حشدت بالزخارف النباتية الكثيفة، وبداخل كل عقد كتلة زخرفية مركبة من جامات ذات تكوينات زخرفية مختلفة هندسيًا ونباتيًا في المساحة المعقودة المبينة في اللوحة. ملئت الجامة الوسطى وأعمدة العقود وأقواسها بعناصر نباتية كثيفة، كأصيص الزهور، والنجوم السداسية، فوق أرضية حمراء مشعة تحدها أشرطة عضوية وسفلية ذات زخارف هندسية ونباتية. وكانت تلك النوعية من السجاد تعلق على الحوائط، ولكنها كانت تغطي الأرضيات الرخامية في الشتاء في منطقة السلاملك.

47. A tapestry containing the motifs used for architectural walls, it contains arches and pillars crowded with dense botanical decorations. Inside of each arch there is a decorative group of spaces composed of different geometric and botanical ornamentations. In the middle space, of the pillars, arches and curves are rendered with dense botanical elements, such as the vase of flowers, and hexagonal stars on top of a radiating red background which is outlined with bands of geometric and botanical decorations. These type of tapestries were hung on the wall, but were also used to cover the marble floors of the *salamlik* in winter.

47. Un tapis de revêtement des lambris ressemblant au design des fresques murales faites d'arcades et de colonnes. Le tapis est touffu de motifs végétaux denses. A l'intérieur de chaque arcade, une masse décorative composée de bandeaux munis de diverses figures ornementales géométriques et végétales comme on le voit dans la planche. La frise médiane, les colonnes des arcades et leurs tympans sont remplis d'éléments végétaux intensifs, tels que les vases de fleurs, et d'étoiles formées de six branches sur fond rouge rayonnant délimité par des rubans supérieurs et inférieurs dotés de motifs géométriques et végétaux. Ce genre de tapis s'accrochait sur les murs mais était aussi utilisé pour revêtir le dallage en marbre de la *salamlek* (rez-de-chaussée) en hiver.



47. HADA, TEXTILE FOR COVERING WALL PANELS, 18th CENTURY.

47. HEITHA, TENTURE DE REVÊTEMENT DES LAMBRIS, XVIII^e SIÈCLE.

٤٧. سجادة حائط لتغطية الجدران، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٤٨- سجادة كبيرة مخملية تحمل تصميمًا يشبه التصميمات الشائعة في أغلفة المخطوطات. والسجادة من نوع «أوشاك» مزخرفة بفروع نباتية أرابيسكية دقيقة وزهور زخرفية متعددة الألوان، ويغلب على السجادة اللونان الأحمر القاني والأخضر الفيروزي والأسود، مع شذرات من الأصفر الذهبي والأبيض والبني. وتنقسم السجادة إلى جامة مركزية ذات أرضية سوداء وبداخلها ميدالية حمراء مشغولة بالتصميمات النباتية الأرابيسكية وأربع مباخر في الأركان باللون الفيروزي، وفوقها زخارف نباتية دقيقة متعددة الألوان.

48. A large velvety carpet that carries a design similar to that of the covers of manuscripts. The carpet is covered with the *Ushak* type of decoration with botanical tendrils in arabesque intricate patterns of multi-colored flowers. The carpet is mostly dark red and blue green and black, with touches of a yellowish gold, brown and white. The carpet is divided into a central space with a black background, which contains a red medallion busy with botanical and arabesque designs and four incense burners in the corners in the *fayrouz* color, with multi-colored botanical patterns on top.

48. Un grand tapis velouté portant un design qui ressemble à ceux des reliures des manuscrits. Le tapis est de type "*Oshak*" et est orné de rinceaux végétaux d'arabesques précises et de fleurons de couleurs variées. Le tapis est marqué par les couleurs rouge purpurine, vert turquoise et noir, avec des paillettes de jaune doré, de blanc et de marron. Le tapis est formé d'une frise centrale sur fond noir à l'intérieur de laquelle il y a un médaillon rouge travaillé avec des design végétaux d'arabesques, les quatre encensoirs de couleur turquoise qui se trouvent dans les écoinçons sont surmontés de fins motifs végétaux polychromes.



48. LARGE CARPET OF USHAK TYPE,
18th CENTURY.

48. GRAND TAPIS VELOUTÉ,
XVIIIe SIÈCLE.

٤٨. سجادة كبيرة مخملية من القرن الثامن
عشر الميلادي.

٤٩- حافظة القوس ونشاب مصنوعة من مخمل مطرز بخيوط ملونة وذهبية بزخارف أرابيسكية حلزونية دقيقة فوق أرضية حمراء قاتمة على الطراز العثماني، وفوق أحد وجهيها كتب اسم الملك الطاهر «أبو سعيد نصر الله»، ومثبتة بها حلقة لتعلق منها.

49. A quiver and bow case made from velvet decorated with colored and gold threads in spiraling, intricate arabesque patterns, on a crimson background based on the Ottoman style. At the top of one of the sides the artist wrote the name of the King Abu Saeed Nasr Allah, and there is a hoop for it to hang by.

49. Un carquois et un porte-arc fabriqués de velours brodé de fils colorés et dorés avec de fines ornementations d'arabesques hélicoïdales sur fond rouge foncé conformément au style ottoman. Sur l'une des faces, a été écrit le nom du roi vénérable "Abou Saïd Nasrallah"; un anneau y a été fixé par lequel on peut l'accrocher.



49. QUIVER AND BOW CASE,
16th CENTURY.

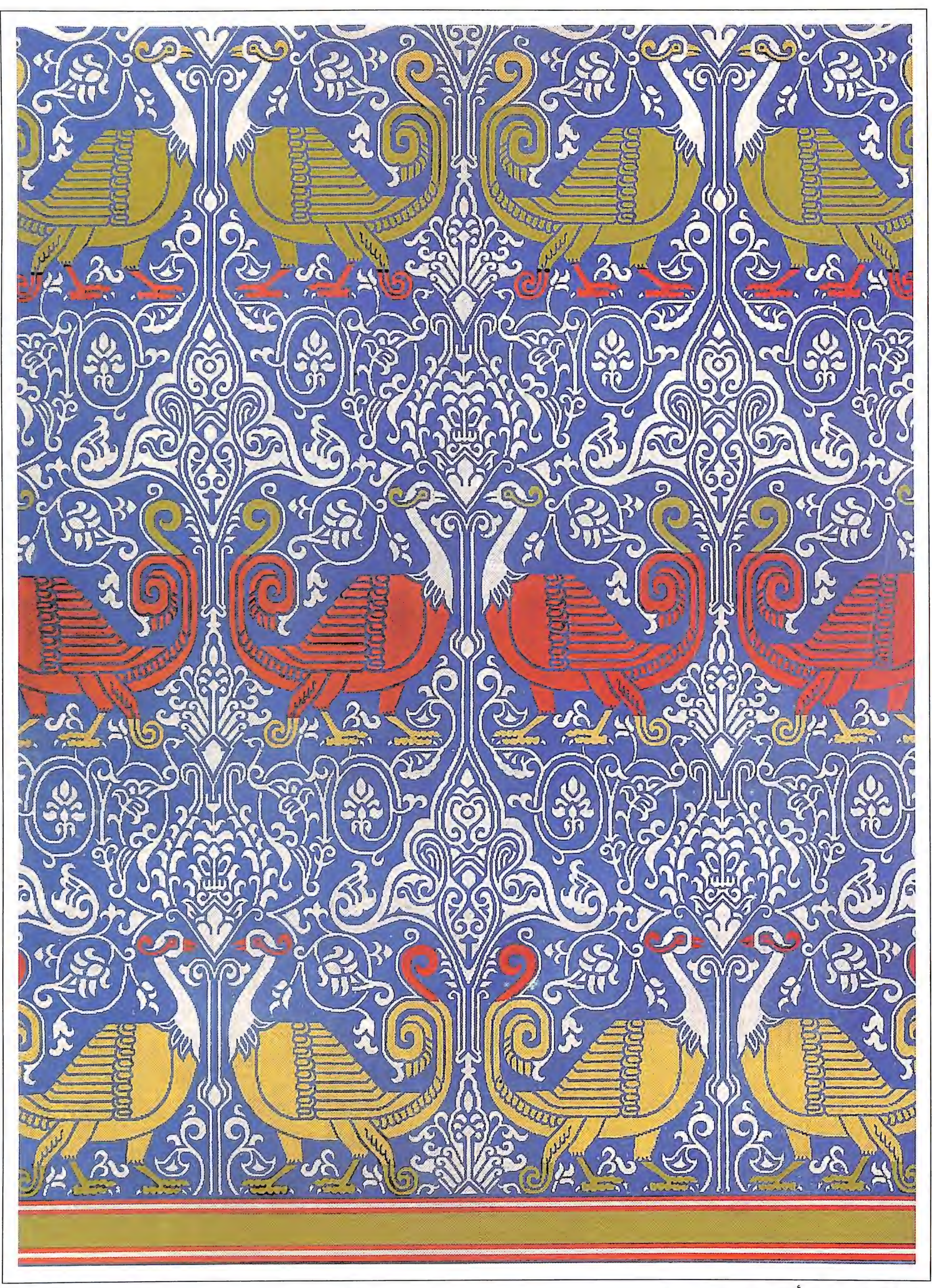
49. CARQUOIS & PORTE - ARC,
XVI^e SIÈCLE.

٤٩. حافظة زخرفية لقوس ونشاب، من القرن السادس عشر الميلادي.

٥٠- قطعة من نسيج الديباج، من مقتنيات متحف «أوتريشت»، يقوم تصميمها على طواويس متقابلة وبينها أشجار زخرفية، تتبدل ألوان التصميم من صف إلى آخر مع الاحتفاظ بالتكرار الماثل في كل صف.

50. A piece of fabric, made of linen from the collection of the Utrecht Museum. Its design is based on two peacocks that face each other, while in between them there are ornamental trees. The motif's colors alternate from one row to the next with repeated elements present in each row.

50. Un fragment de brocart (étoffe en pure soie) conservé par le musée d'"Utrecht" et dont le design est basé sur des paons opposés entre lesquels il y a des arbres décoratifs. Les couleurs du design varient d'un rang à un autre avec la conservation de la répétition présente dans chaque rang.



50. TEXTILE, UTRECHT MUSEUM, 14th CENTURY.

50. ÉTOFFE, CONSERVEE AU MUSÉE D'UTRECHT, XIVe SIÈCLE.

٥٠. قطعة منسوجة بأسلوب الديباج ـ متحف «أوتريشت»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٥١- سجادة أرضيتها حمراء وعليها زخارف نباتية داخل جامات هندسية تكرارية ومحورة هندسيًّا، وخارج الجامات على الأرضية الحمراء زهور ووريدات وبراعم نسجت وفق أنساق هندسية بدرجات الأزرق. ويحيط بالسجادة إطار مركب من ثلاثة شرائط ملونة ومزخرفة بعناصر نباتية.

51. A carpet with a red background with botanical ornamentation inside repeated geometrical spaces. Around the spaces, on the red background there are flowers and buds woven together according to the overall geometric design with gradations of blue. Along the perimeter of the carpet there is a border composed of three colored, ornamental borders.

51. Un tapis ayant un fond rouge et des ornementations végétales à l'intérieur de frises géométriques répétées et déformées géométriquement. A l'extérieur des frises, sur fond rouge, existent des fleurons, des rosaces et des bourgeons tissés, selon des ordonnances géométriques, avec les nuances du bleu. Autour du tapis, un cadre composé de trois rubans colorés et ornés d'éléments végétaux.



51. SMALL CARPET OF USHAK TYPE, 14th CENTURY.

51. PETIT TAPIS VELOUTE, XIVe SIÈCLE.

٥١. سجادة صغيرة زخرفية، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٥٢- قطعة منسوجات ذات طراز أندلسي مغربي، مقسمة إلى شرائط أفقية تحتوي على كتابات كوفية مضفرة وكتابات نسخية وزخارف هندسية متنوعة، والشرفات هي أشكال نجمية متشابكة متعددة الألوان أساسها النجمة الثمانية.

52. An Andalusian, Moroccan fragment of fabric split into horizontal bands that contain braided Kufic calligraphy, naskh calligraphy and varied geometric patterns. The largest band is filled with interlaced multi-colored star shapes based on an octagonal star.

52. Fragment d'une étoffe de style hispano-mauresque divisé en des rubans horizontaux comprenant des écritures coufiques tressées et d'écritures cursives ainsi que des ornementations géométriques variées. Les lambrequins sont des formes étoiles entrelacées de couleurs variées dont l'unité de base est l'étoile octogonale.



52. TEXTILE FRAGMENT, CHURCH, NIVELLES, BELGIUM, 14th CENTURY.

52. FRAGMENT D'UNE ÉTOFFE, CONSERVÉE DANS L'EGLISE DE NIVELLES, XIVe SIÈCLE.

٥٢. قطعة نسيج محفوظة في كاتدرائية «نيفيل» بيلجيكا ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي.

٥٣- واحدة من المأثورات الإسلامية التي سجلها «بريس دافن» من مجموعات متحفية فرنسية وأوربية، وهي قطعة من نسيج الديباج عبارة عن شرائط تكرارية على النسق الأفقي تتبادل المجموعة اللونية الباردة (الأخضر) والساخنة (الأحمر) من صف إلى آخر. وفي كل صف وحدة تكرارية عبارة عن شجرة زخرفية، وخط أرض عبارة عن شرائط تحتوي على كتابات كوفية، وفوقها مجموعة من الغزلان و وحيد القرن متقابلة حول شجرة مركزية، ومن حول الشجرة طاووسان زخرفيان يلتف ذيلاهما ليكونا دائرة مسننة كالعقد.

53. One of the most important Islamic artworks that Prisse d'Avennes recorded from the collections of French and European museums. It is a piece of linen decorated with repeated horizontal bands whose cool (green) color schemes and warm (red) color schemes alternate from one band to the other. In each line the repeated unit is a decorative tree on a line representing the ground and is filled with Kufic calligraphy, above which there are a group of gazelles, two unicorns that meet around the central tree and two large decorative peacocks with their tails out completing a semi-circle.

53. L'un de chefs d'œuvre du patrimoine islamique enregistré par "Prisse D'Avennes" et faisant partie des collections des musées français et européens. Il s'agit d'un fragment d'une étoffe de brocart formée de rubans répétés sur une ordonnance horizontale où les groupes de couleurs froide (le vert) et vive (le rouge) se substituent d'un rang à un autre. Dans chaque rang, il y a une unité récurrente formée d'un arbre ornemental; la ligne de base est un groupe de rubans contenant des écritures coufiques et au-dessus desquels se tiennent opposés un groupe de gazelles et un rhinocéros autour d'un arbre central. Autour de ce dernier, deux paons ornementaux dont les queues s'enroulent pour former un cercle pointu comme l'arcade.



53. SILK TEXTILE, TOULOUSE, 10th CENTURY.

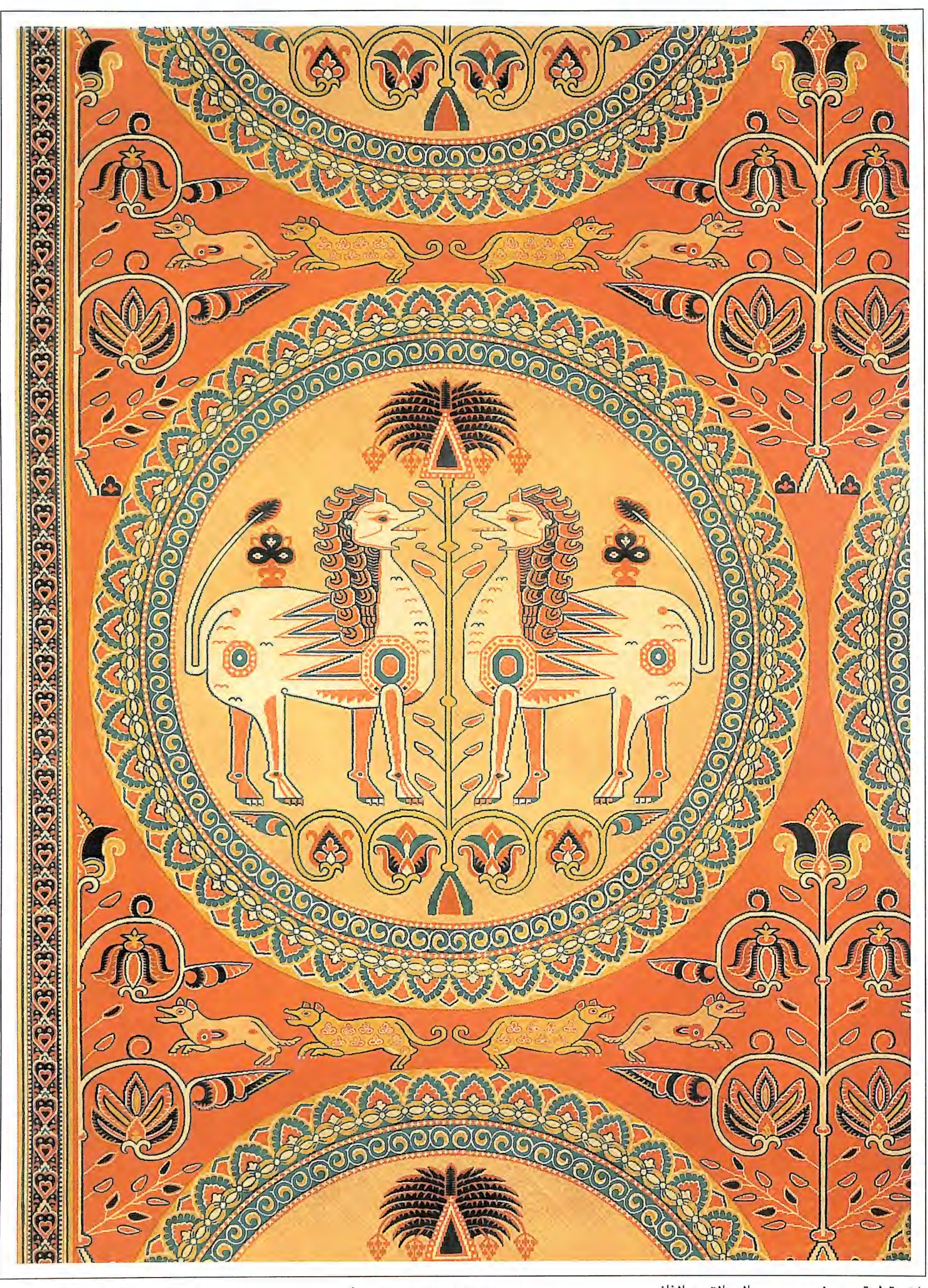
53. ÉTOFFE DE SOIE, CONSERVÉE A TOULOUSE, Xᵉ SIÈCLE.

٥٣. نسيج الديباج الحريري محفوظ في متحف«تولوز»، يرجع إلى القرن العاشر الميلادي.

٥٤- بالإضافة إلى التصميمات الزخرفية المعمارية التي تزين جدران وأرضيات ونوافذ وأسقف المباني، وأثاث المسجد من محاريب ومنابر وأعمدة وأبواب ومشربيات، اهتم «بريس داڤن» بتسجيل مأثورات من المشغولات الفنية الإسلامية، من منسوجات وسجاجيد ومطرزات وأسلحة مزخرفة والمعادن المطروقة والمسبوكة والمكفتة بالذهب والفضة، والصناديق والمشكاوات والمصابيح، وصفحات القرآن الكريم والكتب وأغلفتها وزخارفها. وبعض هذه العناصر رسمها «داڤن» من مجموعات متحفية أوربية. في هذه اللوحة قطعة قماش منسوجة بعناصر ذات أصل ساساني، يضم تصميمها ميداليات تحتوي على نخلة زخرفية إلى يمينها ويسارها سبعان متقابلان، وحول الميداليات وإطاراتها الزخرفية أسراب من الحيوانات تسعى بين أشجار مثمرة.

54. In addition to the architectural decorative designs that decorate the walls, floors, windows and ceilings of buildings, and which are the basis of many mosque's mihrabs, minbars, pillars and doors, Prisse d'Avennes prioritized the documentation of other important Islamic artworks. He recorded textiles, carpets, decorated weapons, hammered and gilded metals that are inlaid with gold and silver, caskets, lanterns, lamps, pages from Holy Korans, books and book covers with their decoration. Some of the items that d'Avennes reproduced were from European museums. This figure shows a piece of fabric is woven with elements of Sassanian origin. Its design comprises of medallions that contain decorative palm trees, on the tree's right and left there are two animals facing each other, surrounding the medallion and its decorative borders a group of animals run around the trees.

54. Outre les ornementations architecturales décorant les murs, les dallages, les fenêtres, les plafonds des bâtiments, le mobilier des mosquées comme le mihrab (niche), le minbar (tribune), les colonnes, les portes et les moucharabiehs, "Prisse D'Avennes" s'est intéressé à enregistrer les pièces traditionnelles de l'art islamique telles que les étoffes, les tapis, les broderies, les armes ornées, les métaux forgés, fondus et damasquinées d'or et d'argent, les coffrets, les lustres, les lampes, les pages du Noble Coran, les livres, leur reliure et leurs ornementations. Quelques uns de ces éléments ont été dessinés par "D'Avennes" à partir des collections des musées européens. Dans cette planche, figure un fragment d'une étoffe tissée avec des éléments d'origine bohémienne. Son design comprend des médaillons contenant une palme décorative au milieu de deux lions qui s'affrontent; autour des médaillons et de leur cadre décoratifs, il existe des troupes d'animaux qui marchent entre les arbres fructueux.



54. TAPERSTRY TEXTILE, 12th CENTURY.

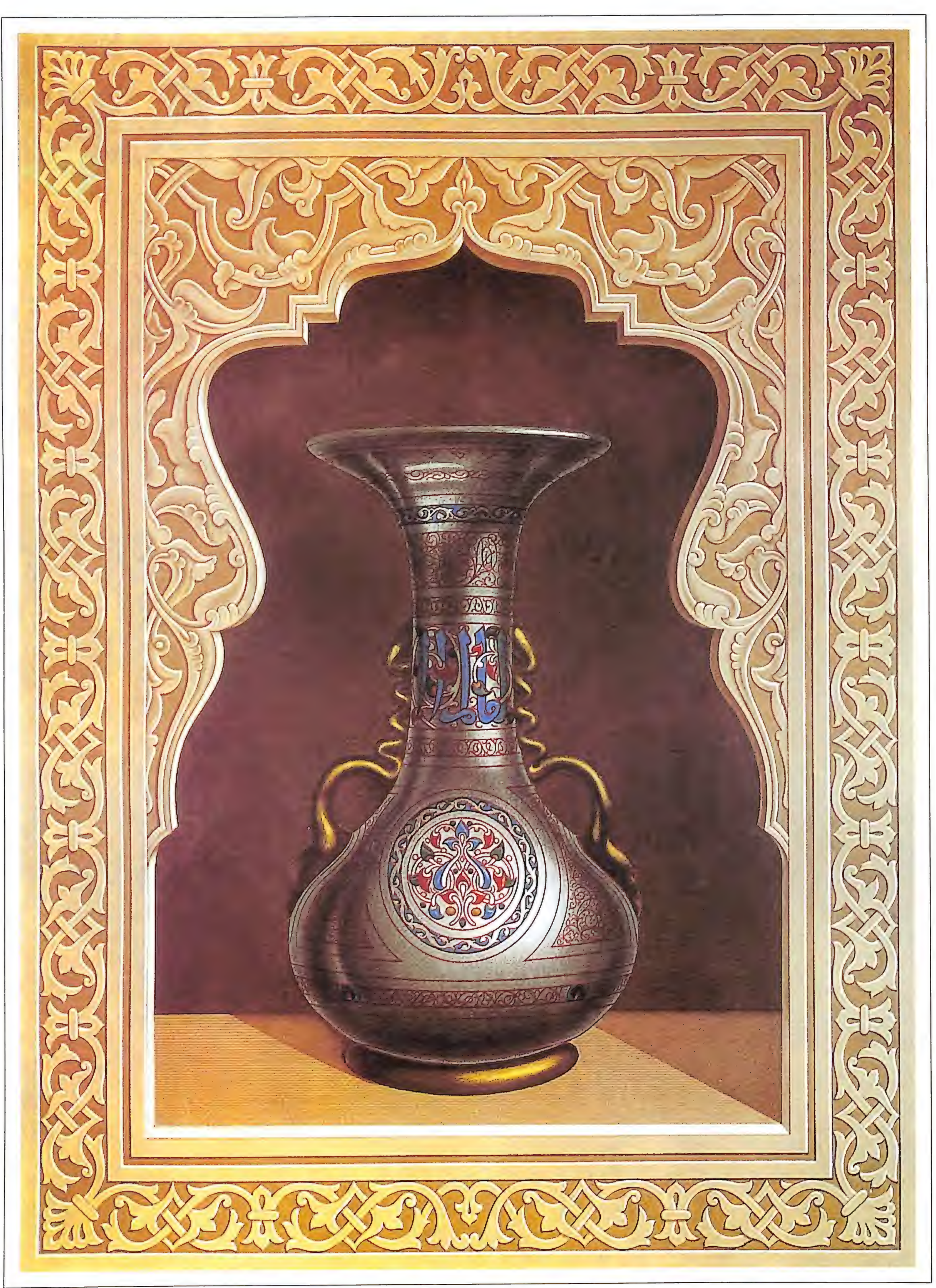
54. ÉTOFFE DE TENTURE, XIIe SIÈCLE.

٥٤. قطعة من منسوج يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي.

٥٥- إناء زجاجي ملون ذو شكل انسيابي، ومقبضاه ثعبانيّا الشكل مُذهَّبان، ومُطَّعم بالأحجار الكريمة، من منزل السلطان «برقوق». شاهده «پريس داڤن» في مجموعة خاصة ورسمه، ورأى أنه صناعة مصرية بناءً على نوعية التصميم والزخارف التي كانت في محترقات الزجاج المنفوخ الملون بمدينة المنصورة بالدلتا.

55. A colored glass vessel with gold snake-like handles and covered with precious stones from the home of Sultan Barquq. Prisse d'Avennes saw the vessel in a private collection and copied it. He assumed that it was made in Egypt based on the type of design and decoration that were common in the colored blown glass of the city of Mansoura in the Nile Delta.

55. Un vase en verre coloré ayant une forme fluide. Les deux anses serpentées sont dorées. Le vase est serti de pierres précieuses, et faisait partie de la maison du sultan "Barqouq". "Prisse D'Avennes" l'a vu dans une collection spéciale et l'a reproduit. Il voyait qu'il était fabriqué en Egypte, et ce d'après le genre du design et des ornementations qui correspondaient à ceux qui se trouvaient dans les fours du verre coloré soufflé de la ville de Mansoura au Delta.



55. VESSEL WITH ENAMELLED DECORATIONS, 17th CENTURY.

55. VASE EN VERRE ÉMAILLÉ, XVIIe SIÈCLE.

٥٥. إناء زجاجي ملون ومطعم من منزل السلطان «برقوق»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٥٦- كانت الشبابيك المعقودة المصنوعة من الجص المعشق بالزجاج الملون خلف ثقوب زخرفية دقيقة مشطوفة، والنوع الفاخر منها الذي كان يصنع من الخشب المحفور، يسمى (شمسات) باعتباره بوابات عبور ضوء الشمس إلى القاعات. وكانت التصميمات تطوع لصلاحية التفريغ المتعدد، مع ضمان تماسك الأجزاء دون تفكك. ونلاحظ الوصلات التي وضعها الصناع لتقصير المساحات المفرغة الطويلة، كما في السيقان النباتية الملتفة لضمان تماسكها. وهذه النافذة بالذات، كما وصفها «بريس دافن»، قد تحطمت أثناء سفرها للعرض في معرض باريس الدولي عام ١٨٦٧م، وقرر مالكها التخلص منها، فعكف على ترميمها وإعادتها كاملة لوضعها الأصلي ورسمها في هذه اللوحة. كما يتضح من تصميم الشباك الاتجاه نحو التعبير عن المنظور خاصة في المنضدة الحاملة للأصيص، وفي تقسيم جسم الأصيص إلى مقامات مسلوبة في الاتجاهات التي تؤكد انتفاخ الإناء.

56. The windows made of perforated plaster with pieces of stained glass and the lavish type that were made from carved wood, are called *shamsat* because of their being a door through which sunlight could pass to illuminate the halls. The designs for the windows were developed to allow as many openings as possible while guaranteeing that they would still hold together and not fall apart. The reader will notice the links that the designer used to break up the large spaces and the long plant stems which ensured the window did not fall apart. This particular window, as Prisse d'Avennes mentioned in his notes, was destroyed en route to the Paris Exposition in 1867. The owner of the window was no longer interested in keeping it, so he hastily restored it and brought it back to what it looked like originally. The design of the window also shows a desire to express a particular aspect of the table that carries the vase, and translates the body of the vase into curving lines that emphasize the shape of the vessel.

56. Les fenêtres arquées étaient autrefois fabriquées de plâtre encastré dans du vitrail coloré derrière des trous ornementaux fins. Le genre le plus raffiné qui était fabriqué de bois gravé était appelé (*Chemsah*) parce que ces fenêtres étaient des portails de passage de la lumière du soleil aux salles. Les design changeaient pour garantir à la fois l'ajour multiple et le maintien des parties sans dissociation. On remarque les joints établis par le fabricateur pour raccourcir les surfaces ajourées longues et pour garantir leur persistance, comme à titre d'exemple les tiges végétales enroulées. Cette fenêtre, selon la description de "Prisse D'Avennes", a été démantelée lors de sa transportation pour être exposée dans la Foire internationale de Paris en 1867, son propriétaire ayant décidé de s'en débarrasser. Prisse s'est mis à la restaurer, à restituer sa forme initiale et à la dessiner dans cette planche. Le design de la fenêtre reflète la volonté d'exprimer la perspective surtout dans la table portant le vase et dans la division de la panse en des parties qui traduisent le gonflement du vase.



56. MOSQUE OF EL ASHRAFIYEH,
SHAMSAH OR STAINED GLASS WINDOW WITH PIERCED PLASTER, 15th CENTURY.

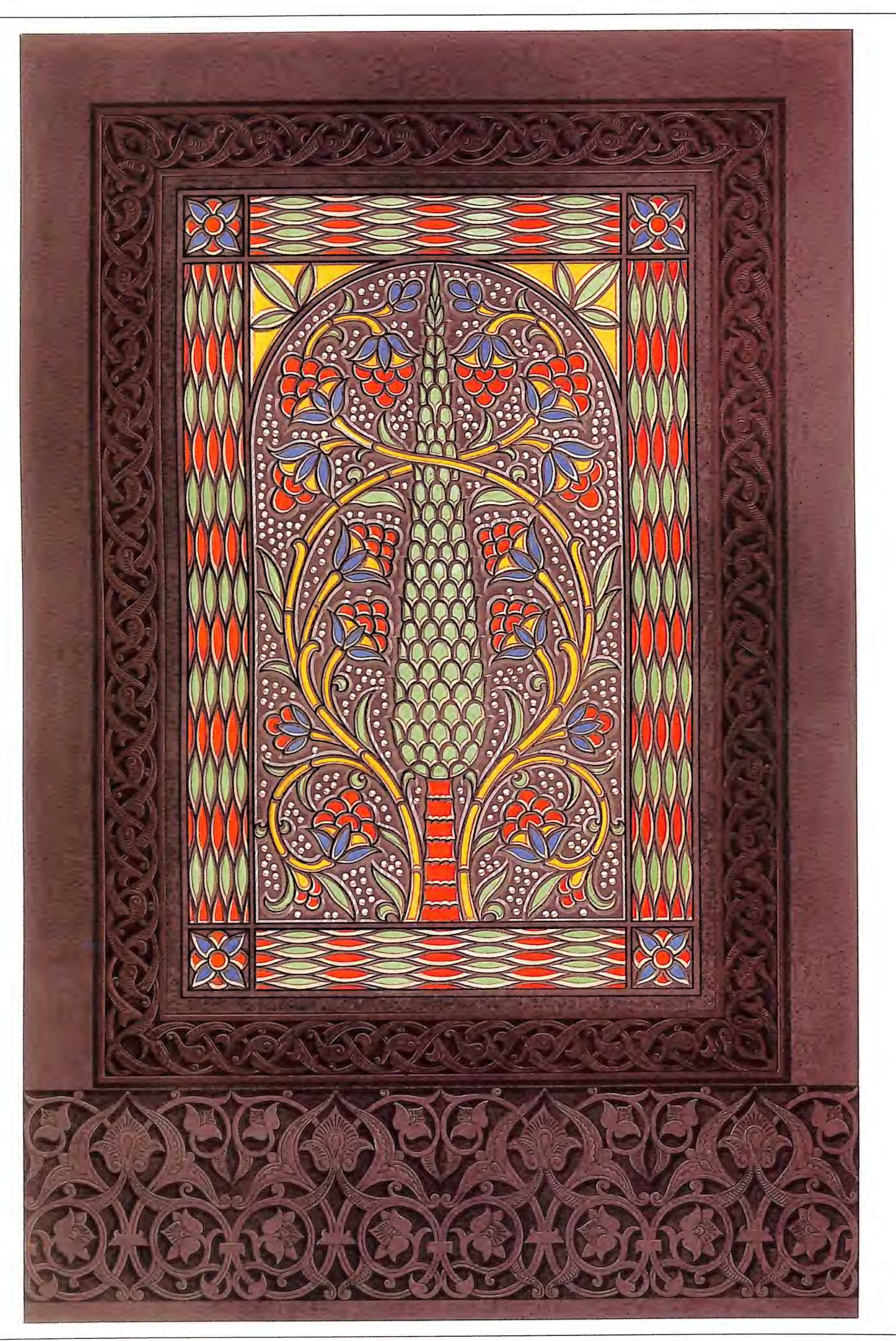
56. GÂMÀ EL ACHRAFÎEH, CHEMSAH OU VITRAIL EN PLÂTRE AJOURÉ, XVe SIÈCLE.

٥٦. شباك منسوب إلى مدرسة السلطان «برسباي»، مصنوع من الزجاج المعشق في الجص، من القرن الخامس عشر الميلادي.

٥٧- شمسة جميلة كانت تزين مسجد السيدة «زينب» حتى نهايات القرن التاسع عشر. والشمسة لها إطار زخرفي وأربعة أركان كالزهرات، وفي المساحة الرئيسية في الشمسة مساحة ذات عقد بداخلها شجرة سرو زخرفية، تلتف حولها فروع نباتية تخرج منها ورقات شجر وزهور مركبة.

57. A beautiful *shamsah* that decorated the Saida Zeinab mosque until the end of the 19th century. The *shamsah* has a decorative border with four floral corners, in the main space there is a large arch which contains a decorative tree around which tendrils, leaves and flowers converge.

57. Une belle *Chemsah* (vitrail en plâtre ajouré) qui ornait la mosquée *El Seydeh Zeynab* jusqu'à la fin du XIXème siècle. La *chemsah* a un cadre ornemental et quatre coins ressemblant aux fleurons. Dans la partie initiale de la *chemsah*, paraît une surface arquée à l'intérieur de laquelle trône un arbre de cyprès décoratif autour duquel s'enroulent des rinceaux végétaux d'où émanent des feuilles d'arbres et de roses complexes.



57. MOSQUE OF EL SAIDA ZEINAB,
CHAMSAH OR STAINED GLASS WINDOW
WITH PIERCED PLASTER, 14th CENTURY.

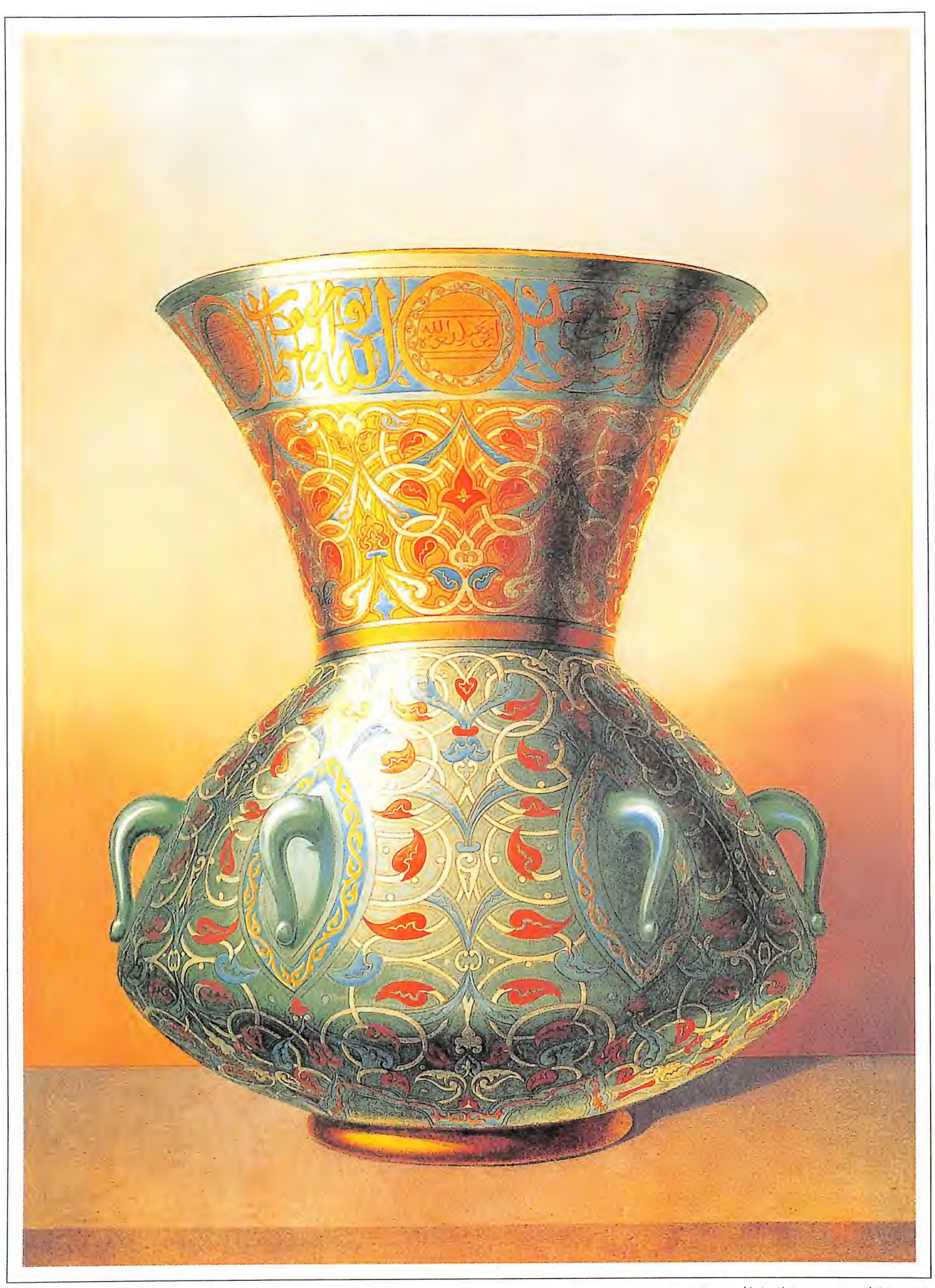
57. GÂMÀ EL SEYDEH ZEYNAB,
CHEMSAH OU VITRAL EN PLATRE AJOURÉ,
XIVe SIÈCLE.

٥٧. شمسة من الجص المخرم المطعم
بالزجاج الملون، من مسجد السيدة
«زينب» من القرن الرابع عشر الميلادي.

٥٨- مشكاة من الزجاج الملون والمذهب بزخارف عبارة عن شريط يحيط برقبة المشكاة عليها ست دوائر مذهبة كالرنوك وكتابات نسخية مركبة، وشريط آخر عريض على باقي رقبة المشكاة ذي زخارف أرابيسكية باللون الأبيض والأزرق والأحمر على أرضية مذهبة، وحول المقابض الثمانية للمشكاة مساحات بيضوية، وبينها تفريعات نباتية تنبثق من القاعدة متصاعدة نحو الرقبة، وموهت القاعدة بالذهب لتتوازن مع ذهب الرقبة ولتؤطر جسم المشكاة.

58. A glass lamp enamelled with gold and decorations based on horizontal bands that cover the neck of the lamp. The top most band contains six gold circles filled with naskh calligraphy while, the widest band contains arabesque decorations colored with white, blue and red on a gold background. Around the eight lamp handles there are oval shapes surrounded by plant stems and branches which emerge from the bottom of the lamp and move towards the lamp's neck. The lamp's thin stand is also enamelled with gold in order to balance the gold used in the neck.

58. Une lampe en verre coloré et doré ayant des ornementations composées d'un ruban encerclant le col de la lampe et sur lequel se trouvent six cercles dorés comme les *reinks* (armoiries) et des écritures cursives complexes. Un autre ruban entoure le reste du col de la lampe avec des motifs d'arabesques de couleurs blanche, bleue et rouge sur fond doré. Autour des huit anses de la lampe, des surfaces blanches, entre lesquelles des rinceaux végétaux jaillissent de la base et s'élèvent vers le col. La base a été dorée pour convenir à l'or du col et pour entourer la panse de la lampe.



58. MOSQUE OF SULTAN BARQUQ, MOSQUE LAMP WITH ENAMELLED DECORATIONS, 14th CENTURY.

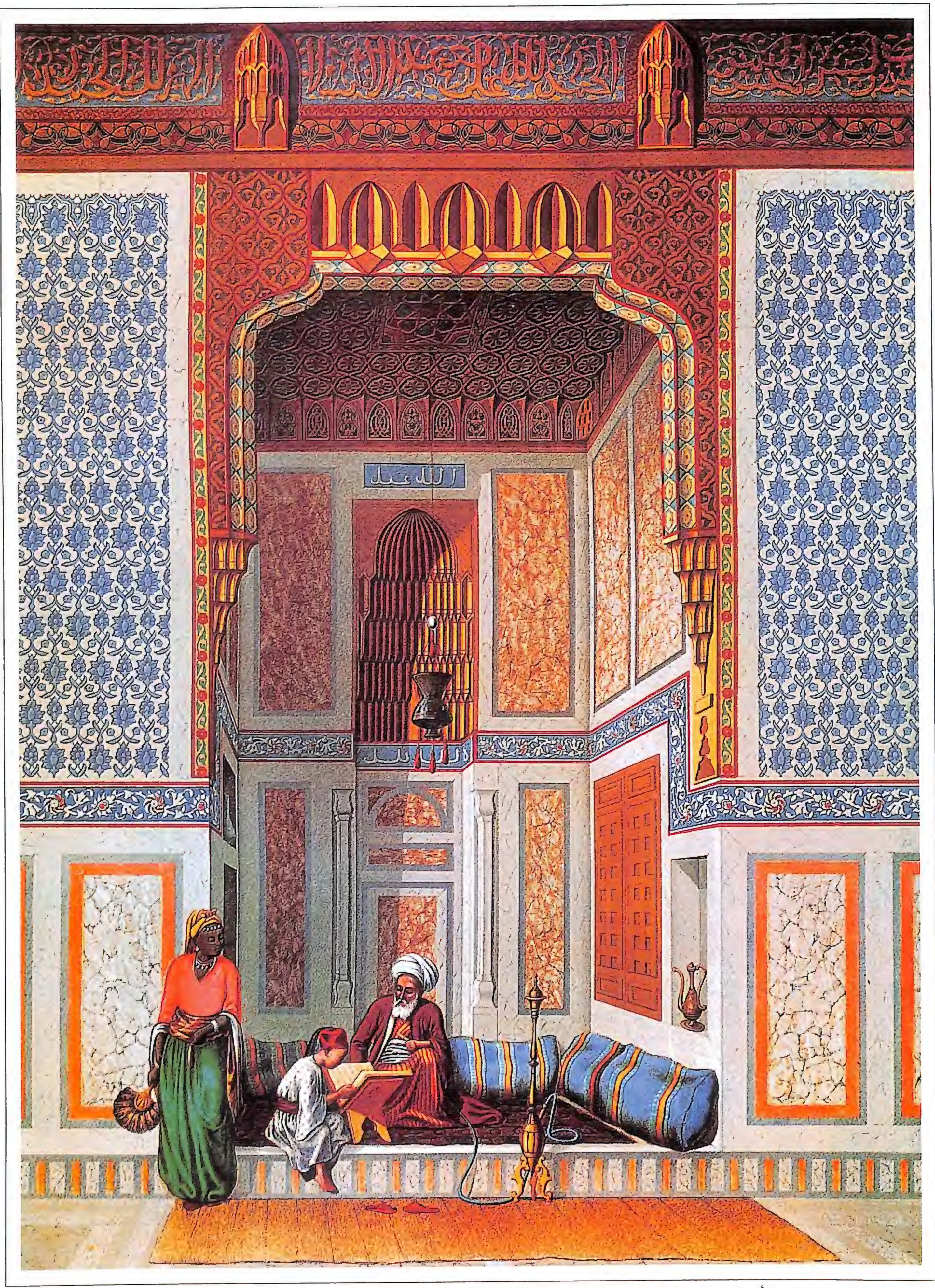
58. MOSQUÉE DE SOULTAN BARQOUQ, LAMPE EM VERRE ÉMALLÉ, XIVe SIÈCLE.

٥٨. مشكاة من مدرسة السلطان «برقوق» من الزجاج المموه بالذهب والميناء، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٥٩- صوَّر «بريس داڤن» هذه القاعة ذات الطراز العثماني بما فيها من تكسيات وأفاريز جدارية من البلاطات الخزفية، وأخرى رخامية بألوان وعروق مختلفة، وكردي خشبي زخرفي معقود له نهايات مقرنصة عند اتصاله مع الجدران، وسقف خشبي مجمع وملوَّن فوق نوافذ زخرفية مفرغة، ومحراب في الحائط المواجه فوق إيوان يستخدم لقراءة وتحفيظ القرآن الكريم. وعلى الحوائط الجانبية، وإلى يمين ويسار المحراب، خزائن ذات مصاريع خشبية مجمعة لحفظ المخطوطات والأشياء الثمينة، وعلى الأرض حصيرة وعليها النارجيلة. كما تبين اللوحة أزياء الطبقة الراقية في عصر «داڤن». ويلاحظ وجود أخطاء وحروف ناقصة في العبارات المكتوبة على الجدران وبالقرب من السقف.

59. Prisse d'Avennes' documentation of this Ottoman style hall with all its friezes and decorated wall panels constructed of porcelain tiles, and marbles of different colors. There is a decorative wooden arch with ends that have stalactites (*mukarnasat*) where the arch meets the walls. There is also a wooden ceiling assembled and colored above decorated windows, and a mihrab in the wall above an iwan used for the study of the Holy Koran. On the side walls on the right and left of the mihrab, there are two parts made of assembled pieces of carved wood where books and other objects of value were kept. On the ground there is a carpet on top of which stands a *nargeelah*. The figure also reveals the fashion trends of the high class during d'Avennes time. It also however, shows Prisse d'Avennes mistakes, there are missing letters in the calligraphy on the walls and near the ceiling.

59. "Prisse D'Avennes" a reproduit cette salle de style ottoman avec tout ce qu'elle comporte de revêtement, de frises murales faites de dalles en faïence, de dalles en marbre avec des couleurs et des veines différentes, de charpenterie ornementale arquée se terminant par des stalactites dans la partie où elle touche les murs. La salle a un plafond de bois assemblé et coloré au-dessus de fenêtres décoratives ajourées ainsi qu'un *mihrab* dans le mur d'en face, juste au-dessus de l'*iwan* (vaste porche voûté ouvert sur un côté par un grand arc) employé pour lire et réciter le Noble Coran. Sur les murs latéraux, à droite et à gauche du *mihrab*, des placards avec des vantaux de bois assemblé pour conserver les manuscrits et les choses précieuses. Sur le plancher, il y a un paillasson avec un narguilé. La planche met en relief la tenue de l'élite à l'époque de "D'Avennes". On remarque la présence de fautes et le manque de lettres dans les phrases écrites sur les murs et à côté du plafond.



59. HOSNI AHMED EL BORDAYNI,
17th CENTURY.

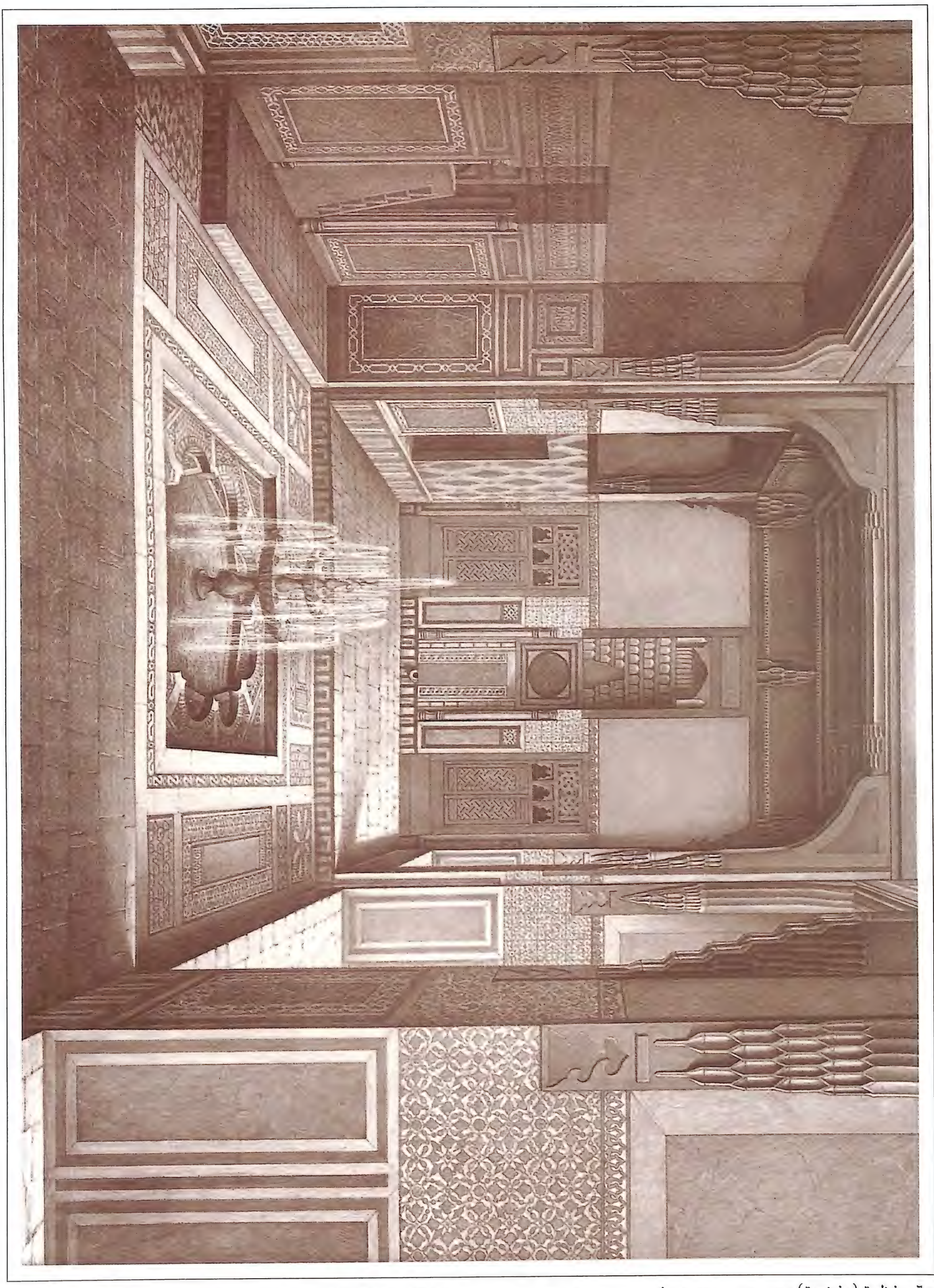
59. HOSNÉ AHMED EL BORDEYNY.

٥٩. قاعة في منزل «حسني أحمد البرديني»،
من القرن السابع عشر الميلادي.

٦٠- مشهد يصوِّر المنظرة (المنضرة) في السلاملك بالدور الأرضي في بيت «سيدي يوسف آدامي». الأرضيات مبلطة بالحجر، فيما عدا المنطقة الوسطى المكسوة بموزايكو الرخام الهندسي بتقاسيم جميلة، وهي منطقة غائرة عن مسطح الأرضية، وفي منتصفها مساحة أكثر عمقًا عبارة عن نافورة مياه من الرخام المخروط، وأرضيتها مقسمة إلى أنصاف دوائر تدور حول محيط دائرة كبيرة، وعلى الجانبين إيوانات ذات بلاطة مرتفعة وجدران مزخرفة بالرخام المطعم والمحفور، ومناطق تكسوها بلاطات خزفية مزججة. عقود الإيوانات عبارة عن كابولين متقابلين يلتقيان بالحائط بست صفوف من المقرنصات، وفي الواجهة قبلة زخرفية، ومن حولها حيوانان من الحشوات الخشبية المجمعة تعلوها خورنقات وتشبيكات مثقبة، وبصفة عامة نلمس الطابع العثماني في صياغة عناصر المعمار والزخرف.

60. A scene that captures a *mandarah* or reception room in the salamlik on the ground floor of the home of Sidi Yusuf Adami. The floors are constructed out of stone, but the central areas, which are lower than the ground level, are covered with geometric marble mosaics with beautiful divisions. In the center there is a deep area which contains a small water fountain made of carved marble, with a background composed of curves that surround a large circle. On the two sides there are iwans or niches with raised floors and walls ornamented with carved marble or porcelain tiles. The arches of the niches are composed of two opposite corbels that face each other and meet the walls with six rows of stalactites (*mukarnasat*). Facing the viewer there is a decorated kiblah, flanked by two patterned wooden animals below dense intertwined animal decorations. Generally it is constructed and decorated in the Ottoman style.

60. Une scène représentant la *mandarah* (salle de réception) au rez-de-chaussée de la maison de "Sidi Youssef Adami". Le dallage est fait de pierre, à l'exception de la partie médiane revêtue de mosaïques de marbre géométrique avec de belles divisions. Cette partie est plus creuse par rapport au sol, et à son milieu il y a une surface plus profonde qui est une fontaine d'eau faite de marbre tourné. Le fond de la fontaine est divisé en hémisphères tournant autour de la circonférence d'un grand cercle. Sur les deux côtés, existent des iwans, qui sont à un niveau plus élevé d'une dalle par rapport au sol, des murailles décorés de marbre incrusté et gravé et des surfaces revêtues de dalles en faïence et en glaçure. Les arcades des iwans sont deux coupoles opposées qui se rencontrent avec le mur par le biais de six rangs de stalactites. En face, une qibla ornementale entourée de remplissages de bois assemblé surmontés d'entrelacs troués. D'une façon générale, on touche le style ottoman dans la formulation des éléments architecturaux et ornementaux.



60. MANDARAH, RECEPTION ROOM ON THE GROUND FLOOR.

60. MANDARAH, SALON DE RÉCEPTION AU REZ-DE-CHAUSSÉE.

٦٠. منظرة (منضرة) من بيت «سيدي يوسف آدامي».

٦١ - قاعة المربيات في منزل «يوسف آدامي»، وهي ذات باب معقود، تغطيه ستارة ثقيلة، يطل على شرفة، تطل بدورها على فناء الدار، حيث تحصل الحجرة على الهواء وعلى الضوء والانفتاح على الطبيعة، وفي أعلى القاعة نوافذ معقودة مزوقة بالزجاج الملون المعشق في الجص، منقوشة بأصيص الزهور ونبات السرو وشجر اللبلاب، وفي الجزء السفلي خزائن ذات عقود زخرفية مفتوحة من الرخام المحفور والخشب المفرغ. أرضية القاعة من الرخام المزوق بأفاريز موزايكو من الرخام الملون، المشابه لأفاريز زخرفة الجدران وعليها مهد خشبي مزخرف لطفل. وفي الخزائن عرض للمبخرة والنارجيلة والأواني الخزفية. وقد ضحى «بريس دافن» برسم المنظور الصحيح لصالح التوضيح.

61. A room for the wet nurse in the home of Yusuf Adami. It has an arched door which is covered with a heavy curtain and hides a balcony that looks over the courtyard of the home, allowing the breeze and natural light can reach it. At the top of the room there are stained glass windows, decorated with vases of flowers and plants and trees. The bottom half of the room is split into two, filled with open decorative arches of marble and carved wood. The hall's floor is constructed of marble decorated with a frieze of colored marble mosaic, that complements the decorative frieze on the walls. On the floor there is a wooden crib for the baby. In the walls there are four niches, one has an incense burner and another contains a *nargileh* and the two remaining ones hold decorative vessels. In this figure Prisse d'Avennes sacrificed his linear perspective for the sake of clarity.

61. La chambre de la nourrice à la maison de "Youssef Adami". Il s'agit d'une salle ayant une porte arquée couverte d'un rideau épais et donnant sur une terrasse qui donne à son tour sur la cour de la maison. La chambre est donc bien aérée, bien illuminée et ouverte à la nature. En haut, il y a des fenêtres arquées ornées de vitrail coloré incrusté dans le stuc, elles sont ornées de vases de fleurs, de cyprès et de liseron. En bas, des placards munis d'arcades ornementales ouvertes faites de marbre gravé et de bois ajouré. Le dallage est fait de marbre décoré de frises de mosaïques de marbre coloré ressemblant aux frises décoratives murales. Sur le plancher, il y a un berceau de bébé décoré. Dans les placards sont exposés l'encensoir, le narguilé et les ustensiles en faïence. "Prisse D'Avennes" a donné la préférence à la clarification au détriment de la perspective correcte.



61. THE SIDI YUSUF ADAMI HOUSE,
ROOM FOR THE WET NURSE.

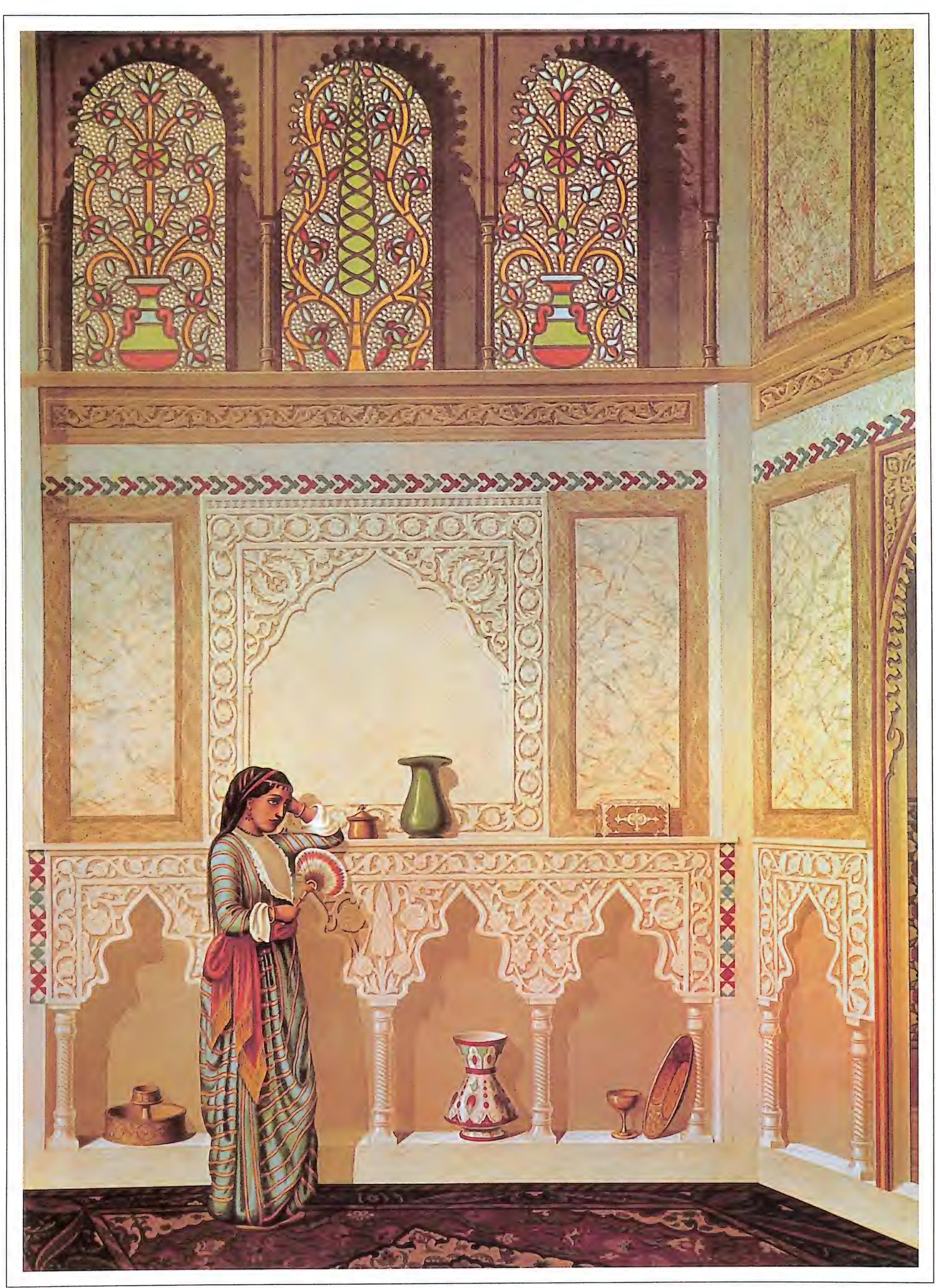
61. MAISON SIDI YOUÇOUF ADAMI,
CHAMBRE DE LA NOURRICE.

٦١. قاعة المربيات في منزل «يوسف آدامي».

٦٢- في تسجيلات لبيوت الأعيان في عصره حرص «بريس داڤن» على تصوير الجو العام للقاعات ومفروشاتها وأمثلة من سكانها، فرسمها كما رسم بعض المستشرقين الذين حرصوا على تصوير المكان بأبعاده المنظورية التجسيمية، وفي نفس الوقت تسجيل الزخارف وتوضيح الخامات المصنوعة منها، لتصبح كالمناظير المعمارية الداخلية. ومن الناحية الفنية، تفتقر هذه اللوحات لحس التكامل والتجانس لجمعها بين التسطيح ومحاولات التجسيم والتظليل الجزئية، ولكنها لوحات مفيدة على مستوى الإيضاح والشرح لمكونات القاعات وتقسيمها إلى مستويات. في الصف الأسفل خزانات مفتوحة لحفظ التحف والأواني المستخدمة، وفي الصف الأوسط تجليدات زخرفية من الرخام الملون المنحوت نحتًا بارزًا، وفي المستوى العلوي نوافذ زخرفية معقودة من الرخام الملون المعشق في الجص (شمسات).

62. In his recording of the houses of the nobles during his time, d'Avennes was careful to document the general ambiance of the halls, their furniture and the role they played in the lives of the people who lived in them. He drew in a similar way to some Orientalists who were masters of linear perspective and composition. At the same time he painstakingly rendered the decorations and the clarity of space that they created, so that his drawings came to resemble interior architectural perspectives. However, from an artistic perspective these drawings lack a sense of wholeness and harmony, bringing together the surface and the modeling. Nonetheless, they are useful in terms of their clarity and the presentation of the divisions and rhythm on certain levels. In the figure, on the bottom row there is storage space for used vessels. In the middle decorative row there are facades of marble carved in relief, and in the highest row there are decorative arched windows made of marble with perforated plaster stained glass inside (*shamsat*).

62. Dans sa reproduction des domiciles des nobles de son époque, "Prisse D'Avennes" a tenu à peindre l'ambiance générale des salles, avec leur mobilier et quelques types de leurs habitants. Ce faisant, il les a dessinés comme ont fait certains orientalistes qui se sont attachés à photographier l'endroit avec les différentes dimensions de la perspective et de la matérialisation, tout en répertoriant les ornementations et en élucidant les matériaux dont elles étaient fabriquées pour qu'elles deviennent des perspectives de l'architecture interne. Du point de vue artistique, dans ces planches, l'esprit de cohésion et de complémentarité manque parce qu'elles ont allié l'aplanissement aux tentatives de matérialisation et d'ombrage partiel. Mais elles sont utiles pour clarifier et expliquer les composants des salles et leur répartition en niveaux. Dans le rang d'en bas, il y a des placards ouverts pour garder les antiquités et les ustensiles utilisés. Dans le rang intermédiaire, on remarque des revêtements décoratifs en marbre coloré, gravé et saillant. En haut, il y a des fenêtres ornementales, arquées faites de marbres coloré incrusté dans le plâtre (*Chemsah*).



62. THE SIDI YUSUF ADAMI HOUSE,
UPSTAIRS SALON.

62. MAISON SIDI YOUÇOUF ADAMI,
SALON SUPERRIEUR.

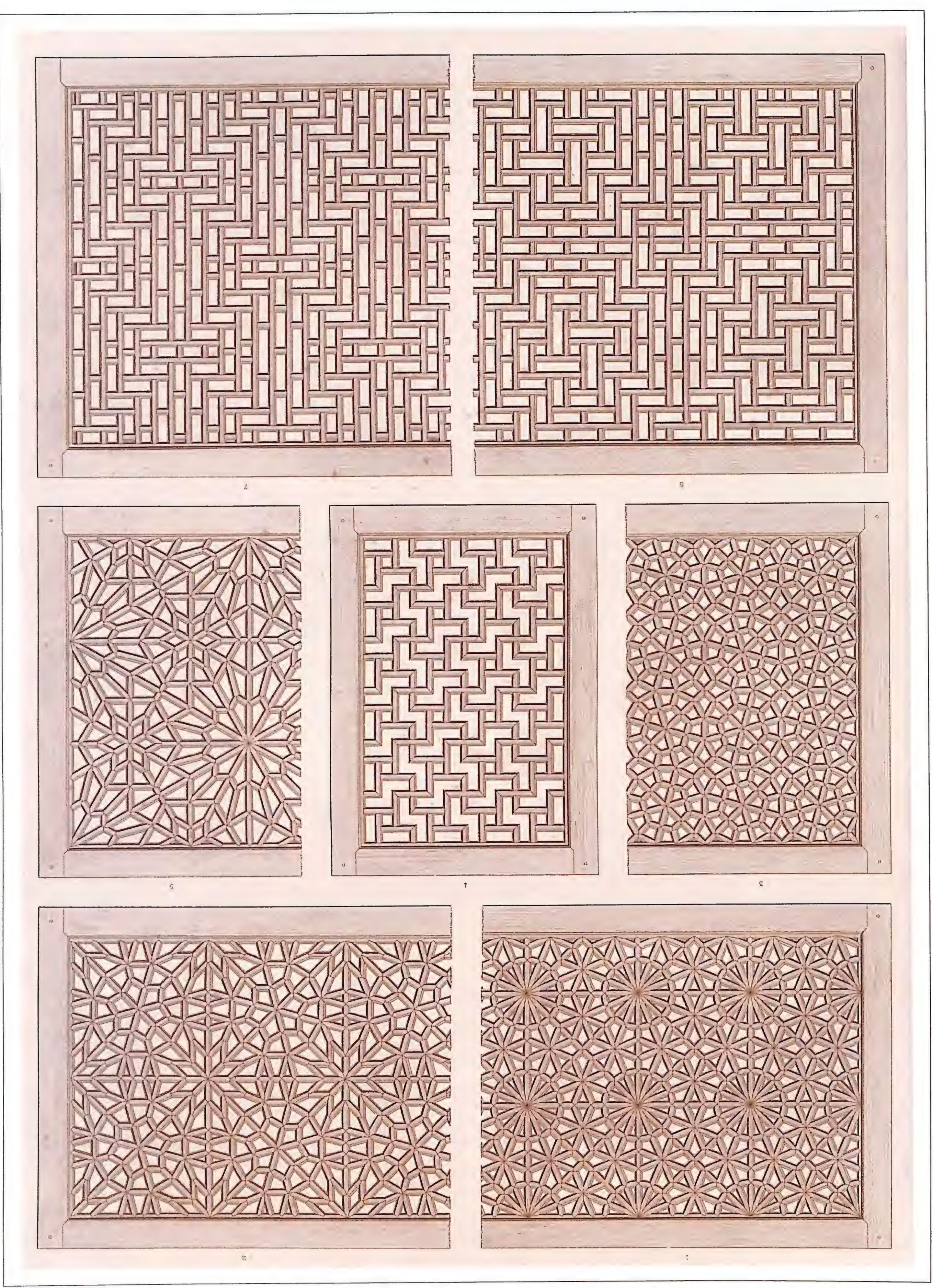
٦٢. الصالون العلوي في منزل «سيدي يوسف آدامي».

٦٣- تبين هذه اللوحة نوعية أخرى من الستائر الخشبية المخرمة، والتي تتطلب مهارة شديدة، وتصوُّرًا خياليًا مدهشًا وقدرة فائقة على الحساب وضبط المقاييس. تحقق تلك التقنية إمكانيات رائعة من تشكيل ستائر مخرمة من عود من الخشب بنفس طريقة الحشوات المجمعة للأطباق النجمية، ولكن دون وضع الحشوات، فتنتج تكوينات إيقاعية خطية بينها فراغات هندسية تكرارية رائعة. وفي اللوحة سبعة أنواع من تلك التشبيكات من بين مئات الأشكال، العلوي منها يعتمد على الزوايا القائمة في اتجاهات مختلفة مبنية على شكل المفروكة، وهي الأعواد التي تمتد من أضلاع المربع. ولهذا النوع من التصميمات ذات الزوايا القائمة علاقة بالزخارف الصينية. وتبين اللوحة أيضًا تنويعات رائعة من الأطباق النجمية المعقدة.

63. This figure shows further varieties of wooden lattice screens. As one can see, to produce these screens required a lot of skill, an astonishing level of imagination and an amazing ability in mathematics, measurement and proportions. These techniques helped realize an amazing array of compositions: from a single plank of wood layers of star shapes create rhythmic, linear compositions which in turn create wonderful repetitive, geometric openings. In the figure there are seven types of lattice screen, selected from the hundreds of different varieties in existence. In the top most examples, the design depends on a basic angle facing different directions all based on the *mafrooka* shape, the bars that extend from the sides of a square. This type of lattice has roots in Chinese decoration. The figure also shows great variety in the layers of arched stars.

63. Cette planche illustre un autre type de grillages en bois ajouré, qui exige une grande compétence, une imagination fertile et une capacité ultime de calculer et d'ajuster les proportions. Cette technique permet de formidables possibilités de composition de rideaux ajourés faits d'une seule baguette de bois, et ce à l'instar de la méthode des remplissages assemblés des figures étoilées, mais sans remplissages, ce qui donne naissance à des formes rythmiques linéaires pénétrées de pittoresques vides géométriques répétés. Dans la planche, il y a sept genres de ces entrelacs dont le nombre dépasse la centaine. Ceux qui paraissent en haut se basent sur les angles droits ordonnés dans de différentes directions qui prennent la forme dite "frictionnée", il s'agit de baguettes prolongées des angles du carré. Ce genre de design d'angles droits a une relation avec les ornementations chinoises. La planche montre également une variété formidable d'étoiles complexes.

Ce sont des exemples qui démontrent le sublime talent de l'artiste islamique dans le design des grillages en bois par assemblage. La variété se réalise, comme le montre cette planche, dans la multiplication des formes d'étoiles à six, à huit et à douze branches et dans le rayonnement des prolongements des lignes à partir des centres des formes étoilées d'une part et dans les degrés de complication des rapports entre les lignes perpendiculaires d'autre part.



63. LATTICE WORK, TURNED WOOD, SECTIONS AND PIECES.

63. GRILLAGES EN BOIS, TOURNÉ ENSEMBLES ET FRAGMENTS.

٦٣. ستائر خشبية مفرغة بتجميع سدائب الخشب.

٦٤- بالإضافة إلى ما ورد في شرح الستائر الخشبية المجمعة من قطع مخروطة صغيرة، فإن لها أيضًا بعدًا إضافيًا له أهميته يرتبط بتلك الصناعة، وهو بُعد اقتصادي؛ إذ إن مصر بلد فقير في الأخشاب الجيدة، فكانت تستوردها من لبنان وأفريقيا ومناطق أخرى من العالم. ومن ثم ابتكر الفنان الإسلامي تلك الصيغة - الخرط المجمع والتصميم بالخشب وقشوره كصيغة أخرى للاستفادة من بقايا الصناعات الخشبية الفاخرة من قطع صغيرة، تتحول إلى قطع مخروطة أو شرائح دقيقة تتجمع لصناعة منتجات نافعة وجميلة من أخشاب رائعة ونادرة بصورة اقتصادية كمنهج تدوير الخامات الطبيعية الذي ينظر إليه باحترام كبير.

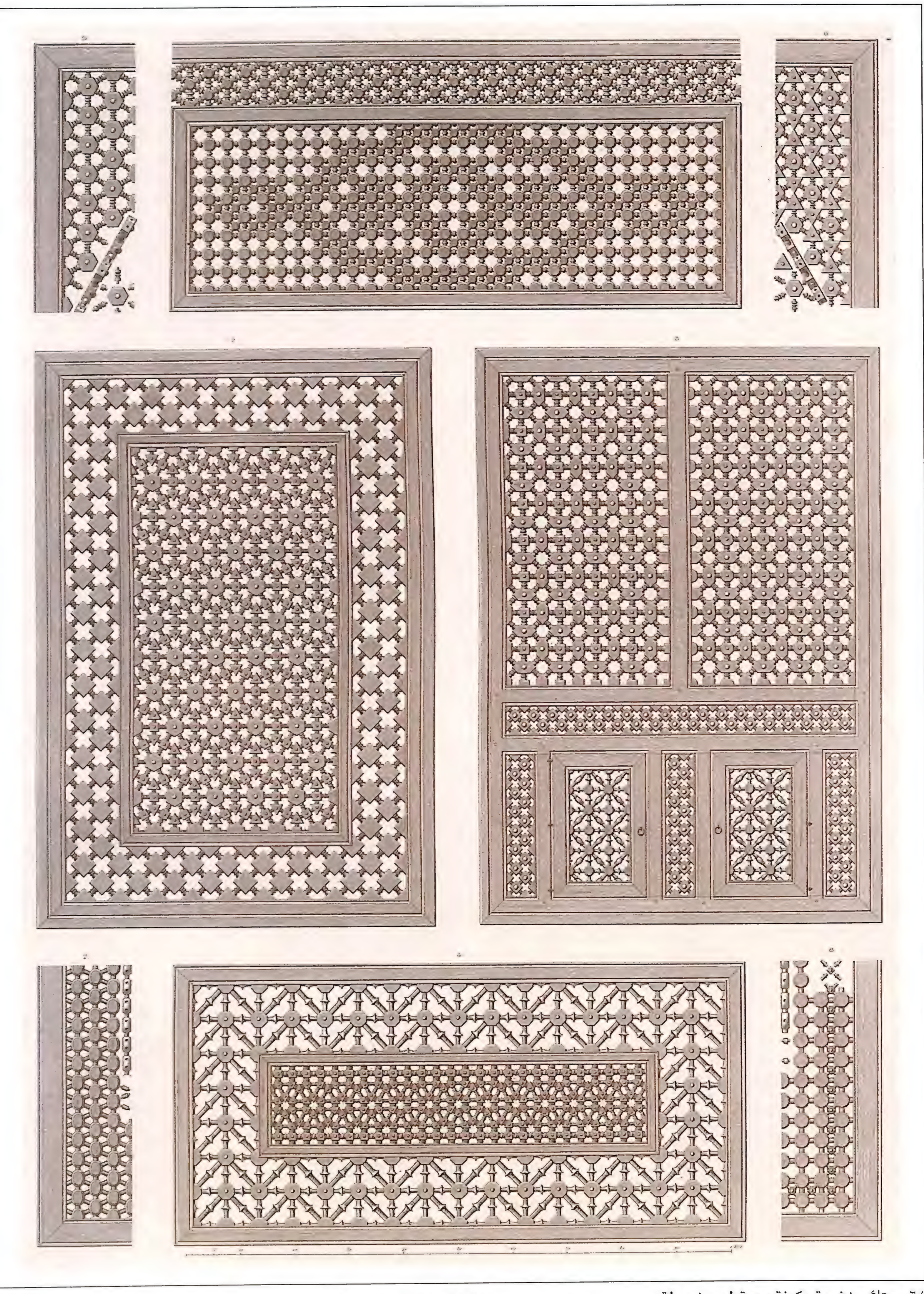
في التفاصيل أعلى وأسفل اللوحة، توضيح للأشكال المختلفة للقطع المخروطة ومساقطها لشرح فكرة التجميع، والمناهج الإبداعية المتجدِّدة في التجميع لعناصر مخروطة مختلفة الشكل والمقياس في تركيبات بالغة التنوع يتحكم من خلالها الفنان في مساحة الفتحات عن طريق تكثيف القطع الصغيرة، لتضييق الفراغات البينية.

64. There is another very important aspect of the type of these wooden screens that are put together using small pieces of carved wood which has previously not been mentioned. This is the economic aspect, which added greatly to the importance of this craft. At the time these screens were popular, Egypt was a poor country in terms of high quality wood, and so the artists would import the wood from Lebanon, Africa and other areas. Muslim artists solved the problem by starting to use the small leftovers from more luxurious wooden crafts: the crude bits and pieces were transformed into intricate carvings and tiny bars that were assembled to produce functional and beautiful products. These were crafted from rare and wonderful wood, whilst being very economical, and contributed to the system of recycling natural resources that was very highly regarded and respected.

In the details at the top and the bottom of the figure, the different shapes of carved wood and their different sizes clearly enable the reader to gain a better understanding of how they are assembled, and the systems of reinvention and innovation used in fitting together these shaped carved elements that are of different sizes, dimensions and compositions. The Muslim artists were able to control the dimensions of the openings using the density and number of the little pieces of wood which could be used to tighten the distances in the spaces.

64. Les grillages en bois assemblés à partir de petits fragments tournés ont, outre ce qu'on vient de dire, une autre dimension qui a son importance et qui est liée à cette industrie, à savoir la dimension économique. L'Egypte est un pays où le bois de bonne qualité fait défaut, elle l'importe donc du Liban, de l'Afrique et d'autres régions du monde. Ceci dit, l'artiste islamique a inventé cette formule - le tournage assemblé - et a eu recours à une autre formule, celle du bois et de ses écorces pour profiter des fragments qui restent des industries de bois de bonne qualité, ces fragments deviennent des pièces tournées ou des tranches fines assemblées pour confectionner des produits utiles et remarquables à partir de bois magnifique et rare, et ce d'une façon économique, ce qui nous rappelle le recyclage des matières naturelles qui est une technique fort appréciée.

Dans les détails qui se trouvent en haut et en bas de la planche, il y a une mise en lumière de différentes formes de fragments tournés et de leur plan pour montrer l'idée d'assemblage. A travers ces détails se manifestent également les méthodes créatives renouvelées dans l'assemblage d'éléments tournés, de forme et de taille différentes, dans des compositions très variées à travers lesquelles l'artiste contrôle la superficie des ouvertures en entassant les petits fragments pour restreindre les vides médians ou en utilisant des pièces tournées plus grandes et plus fines pour élargir les vides.



64. LATTICE WORK, TURNED WOOD, WINDOWS AND DETAILS.

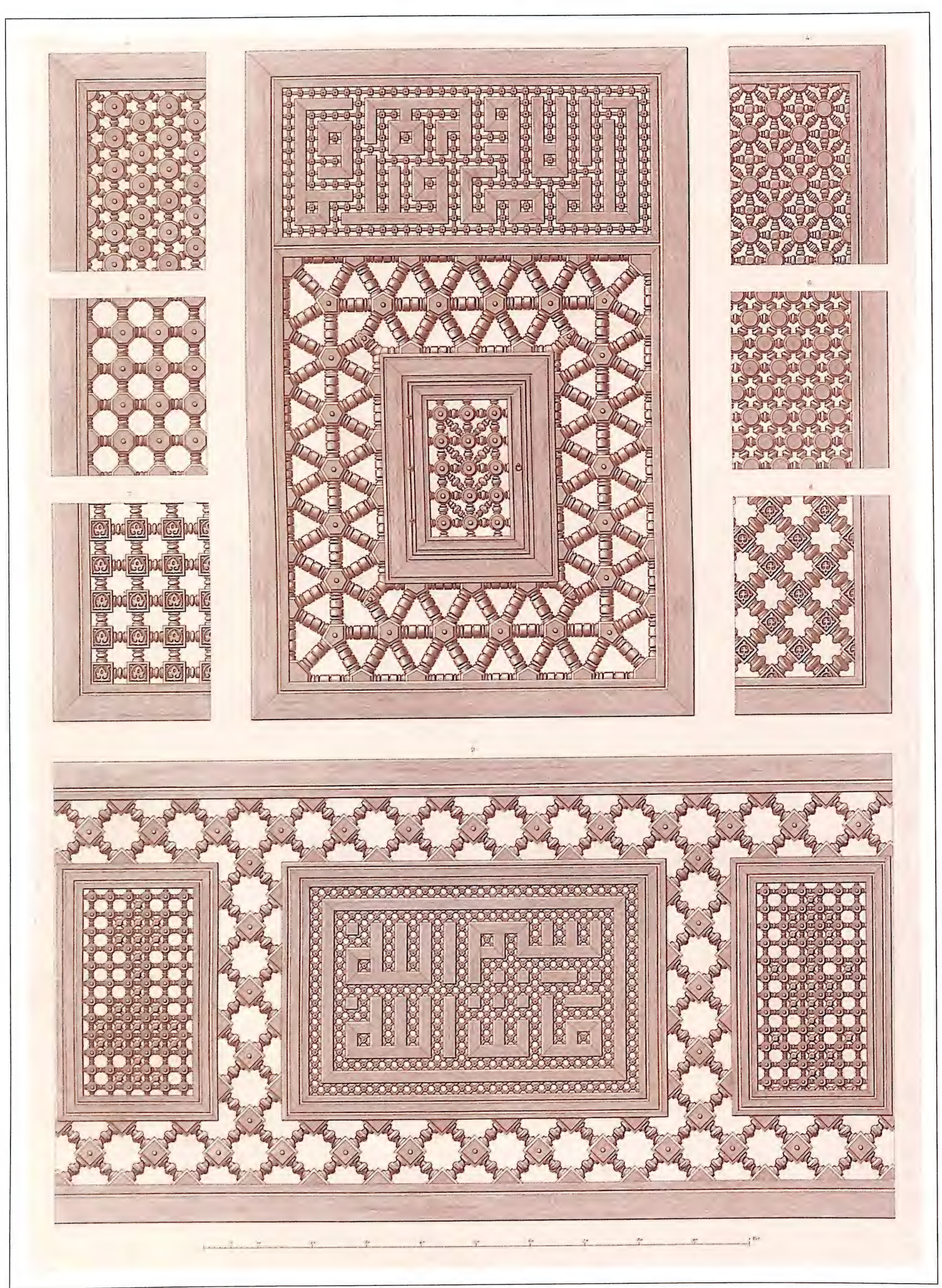
64. GRILLAGES EN BOIS, ENSEMBLES ET DÉTAILS DE FENÊTRES.

٦٤. ستائر خشبية مكونة من قطع مخروطة (مشربيات).

٦٥- نماذج رائعة من الستائر الخشبية المخروطة - المشربيات - التي يحتوي تكوينها على تنويعات من الخرط الدقيق المستدير، والمربع المزخرف بالحفر، والخرط الواسع المربع أو الأسطواني المحزوز في إيقاعات واتجاهات إيقاعية تتكامل بعضها مع البعض الآخر. وتتميّز تلك النماذج باحتواء المساحات المستطيلة منها على أشكال تصويرية كالمئذنة إلى اليمين بالأسفل، والإبريق إلى اليسار بالأسفل، وكذلك عبارات الذكر المبارك.

65. An excellent example of carved wooden screens, or mashrabiya, that contain a variety of intricate carvings. The decorated carved square, the wide carved square or the rectangular carvings form a rhythm as they join and fit together, completing the single units and the whole composition simultaneously. This figure is unique in that it contains rectangular spaces based on painted shapes, such as the minaret on the bottom right, and the vessel on the bottom left, and the verses of prayer.

65. De formidables modèles de grillages en bois tourné -les moucharabiehs- dont la composition comprend une pluralité de tournage fin et arrondi, de tournage carré orné de gravure, et de tournage carré large ou cylindrique, strié, groupé dans des rythmes et des orientations rythmiques complémentaires. Les surfaces rectangulaires de ces modèles se distinguent par le fait qu'elles comprennent des représentations comme le minaret dans la partie droite de la planche inférieure et le carafe dans la partie gauche de la planche d'en bas ainsi que des propos d'invocation d'Allah.



65. LATTICE WORK, TURNED WOOD WITH KUFIC INSCRIPTIONS.

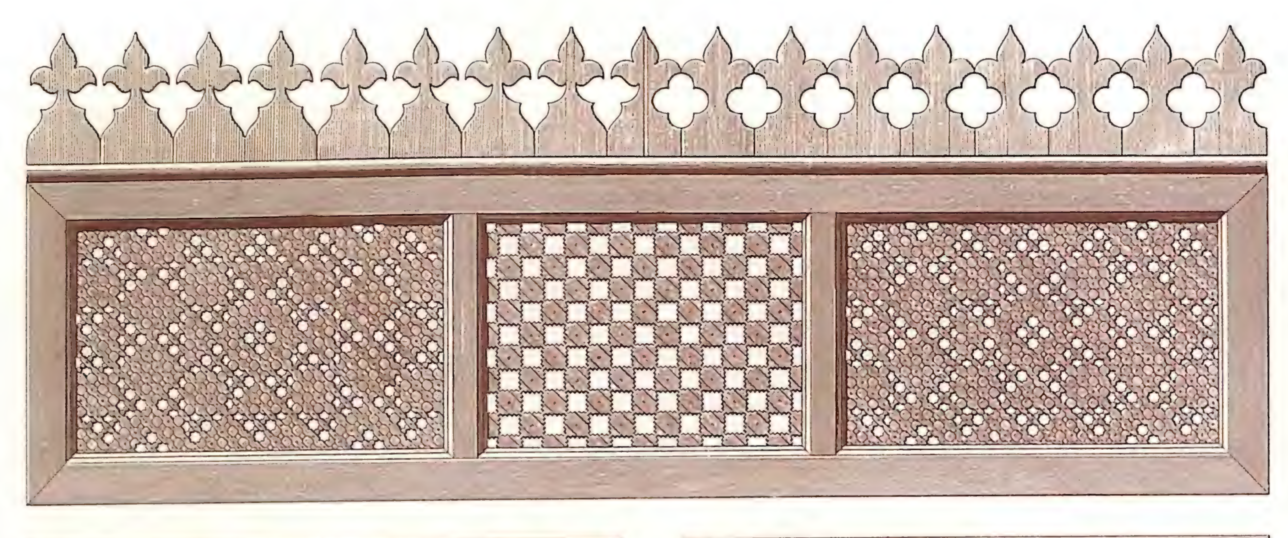
65. GRILLAGES EN BOIS TOURNÉ, AVEC INSCRIPTIONS KOUFIQUES.

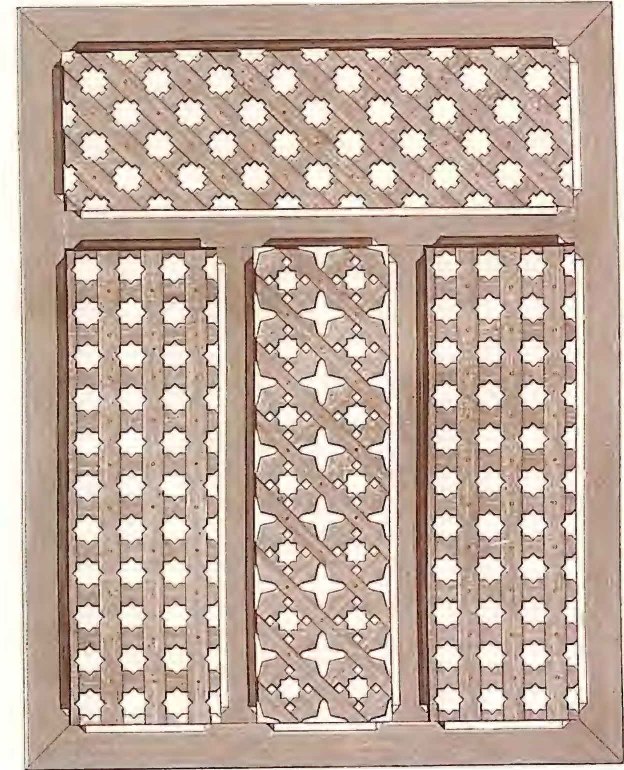
٦٥. ستائر خشبية مخروطة تحتوي على كتابات هندسية ومرسمات.

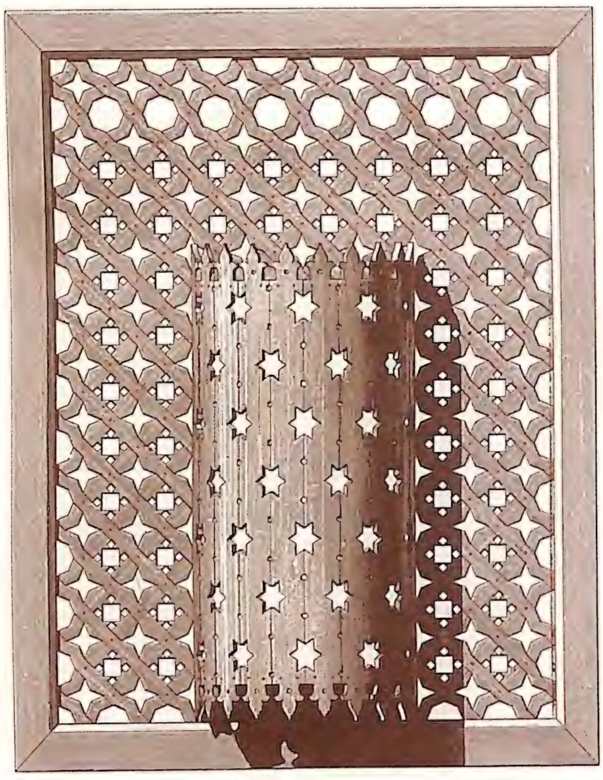
٦٦- الضوء والهواء مطلبان أساسيان في العمارة الإسلامية، ويقابلها مطلب آخر لا يقل أهمية، وهو الخصوصية، فإن فتحت نوافذ كبيرة في الجدران افتقدت الخصوصية من ناحية، وغمرت أشعة الشمس وحرارتها المكان، وأزعج الضوء المبهر سكانه من ناحية أخرى. ومن ثم ابتكر الفنانون في العصر الإسلامي صيغًا بالغة الذكاء لتحقيق تلك المعادلة: الحاجة إلى نوافذ كبيرة دون التعرض للشمس وحرارتها القاسية، ودون كشف ما يريدون ستره من خصوصية، فابتكروا أنواع النوافذ المخرمة المجمعة، أو المحفورة في الخشب، كما في الصف السفلي من اللوحة، وتتخذ أشكالًا هندسية كالأطباق النجمية، أو أشكالًا هندسية ليّنت وانتهت بذؤابات نباتية، ووثقت بإطارات محفورة.

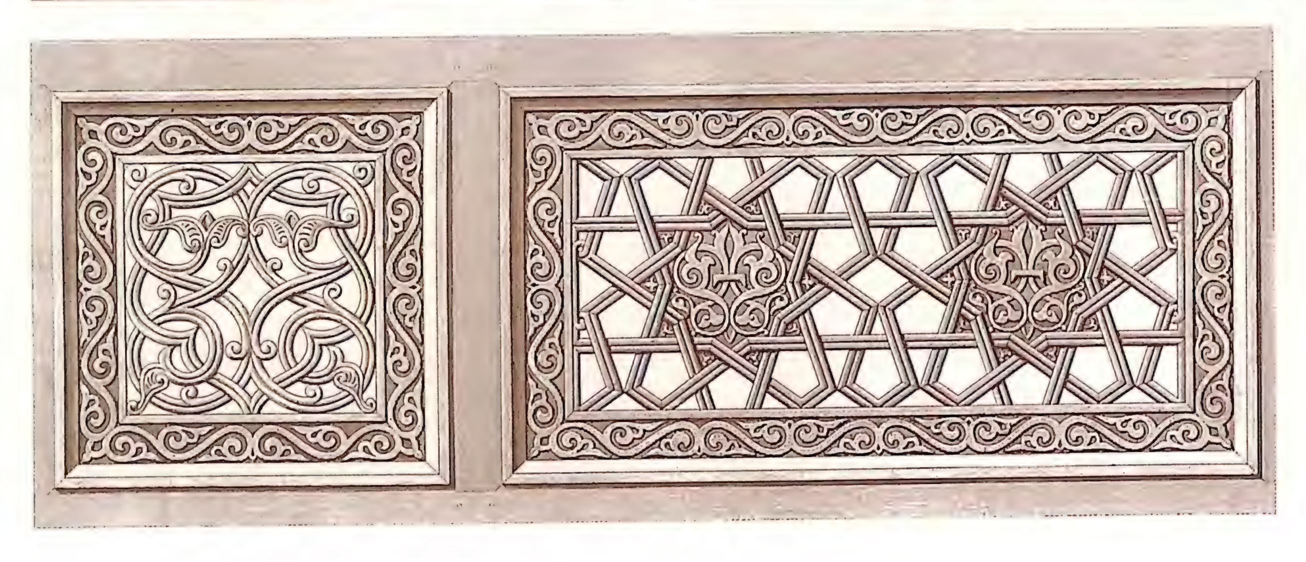
66. If light and air are two essential components in Islamic architecture, there is also another component equally important, and that is privacy. The openings in walls created by large windows led to the loss of some privacy. It also allowed in the bright sunlight, potentially bothersome to the eye, and heated the area. After realizing this, Muslim artists came up with a very intelligent idea to balance out the disadvantages of the large windows. There was a definite need for the windows, but nobody wanted to deal with the bright sunlight or the heat that they let in, and nobody wanted to reveal what was hidden behind protective screens. The artists came up with types of carved and assembled windows, as shown in the bottom of the figure, that take on different geometric shapes such as the layered star, or geometric shapes adorned with botanical decoration surrounded with carved borders.

66. La lumière et l'air sont deux demandes principales dans l'architecture islamique auxquelles s'oppose une demande non pas moins importante, à savoir l'intimité. Si l'on ouvre de grandes baies dans les murs, on perdra l'intimité d'une part, les rayons et la chaleur du soleil envahiront l'endroit et la lumière éblouissante gênera les habitants d'autre part. Ceci dit, les artistes de l'époque islamique ont inventé des formules fort intelligentes pour résoudre cette équation: le besoin d'avoir de grandes fenêtres sans s'exposer au soleil et à sa chaleur cruelle et sans dévoiler ce qu'on cherche à garder dans l'intimité. Ils ont inventé des genres de rideaux ajourés et assemblés, ou gravés sur bois, comme le montre le rang inférieur de la planche. Ces grillages prennent des formes géométriques étoilées ou des formes géométriques qui ont été ramollies et qui se terminent par des touffes végétales, les rideaux ont été consolidés par des cadres gravés.









66. LATTICE WORK, CARVED WOOD.

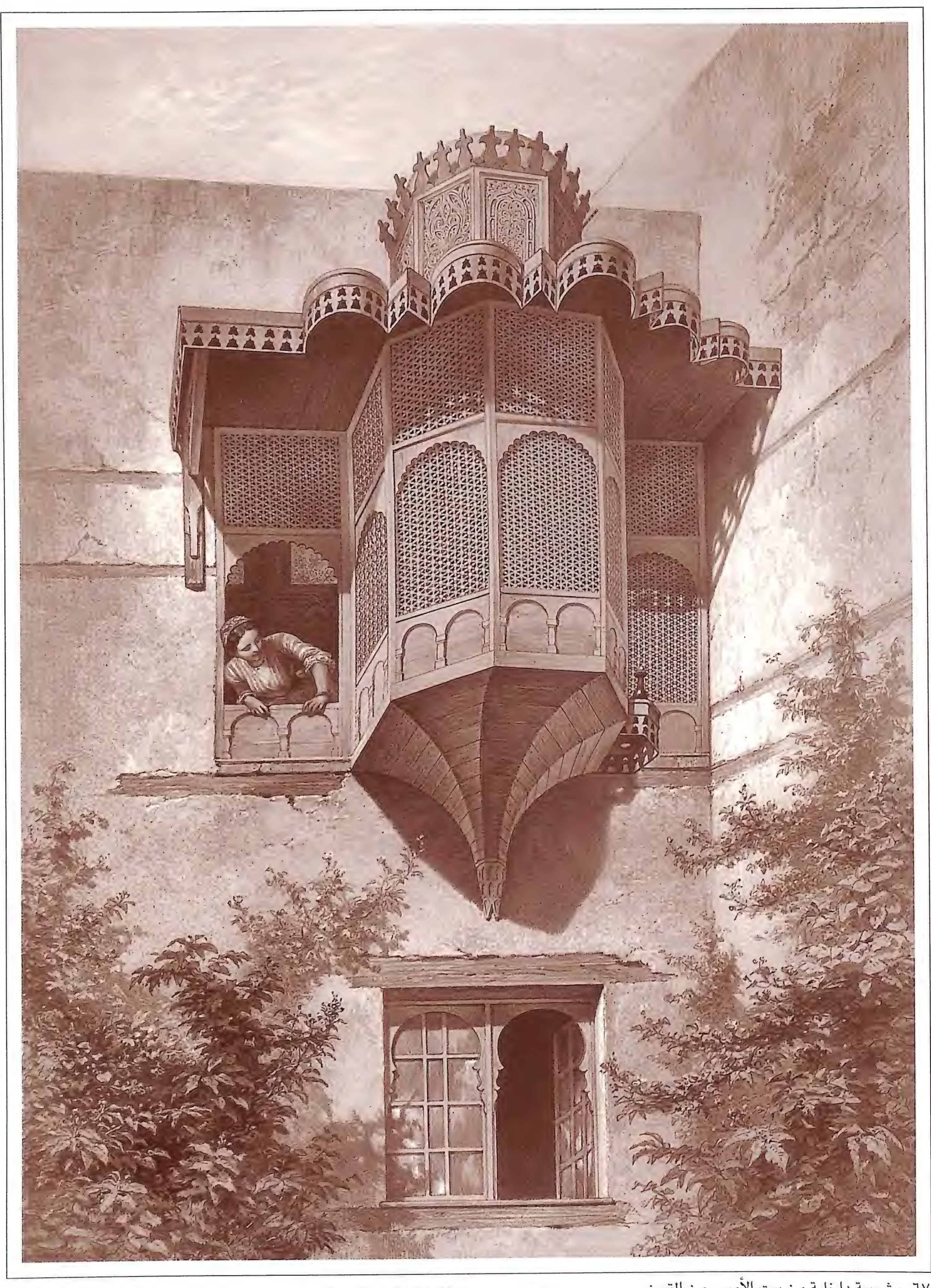
66. GRILLAGES EN BOIS DÉCOUPÉ,
ENSEMBLES ET DÉTAIL.

٦٦. ستائر خشبية زخرفية.

٦٧- مشربية داخلية في بيت الأمير يظهر فيها التأثير العثماني المطعم بروح فنون «الباروك» في الميل إلى الالتفاتات العديدة التي تظهر في المظلة وفي صندوق المشربية ذاته وقاعدته المخروطية المقوسة كالشرفات في القصور الأوربية، على حين تحتفظ أشكال الشرفات والمفرغات التكرارية والبواكي الصماء والعقود للمشربية بالطابع الشرقي الإسلامي.

67. An interior mashrabiya in Beit El Emir heavily influenced by the Ottoman style, and touched with the spirit of Baroque art. The Baroque influence can be seen in the many angles of the wooden shade and in the mashrabiya box itself, the bottom part of which is curved like the vessels that would also have existed in European palaces. Nonetheless, the shape of vessels, the repetitive openings, the solid arches and the arched mashrabiya are all characteristic of the oriental Islamic style.

67. Un moucharabieh intérieur de la maison d'un émir où se manifeste l'influence ottomane imprégnée de l'esprit de l'art "baroque", et ce dans le penchant à recourir à plusieurs encorbellements tels ceux qui ont paru dans l'ombrelle, dans la caisse même du moucharabieh et dans sa base conique arquée qui nous rappelle les terrasses des palais européens. En revanche, les formes des loggias, les vides répétés, les fenêtres aveugles, et les arcades du moucharabieh conservent le style oriental islamique.



67. BEIT EL EMIR, INTERIOR MASHRABIYA, 18th CENTURY.

67. BEYT EL EMYR, MOUCHARABYEH INTÉRIEUR, XVIII^e SIÈCLE.

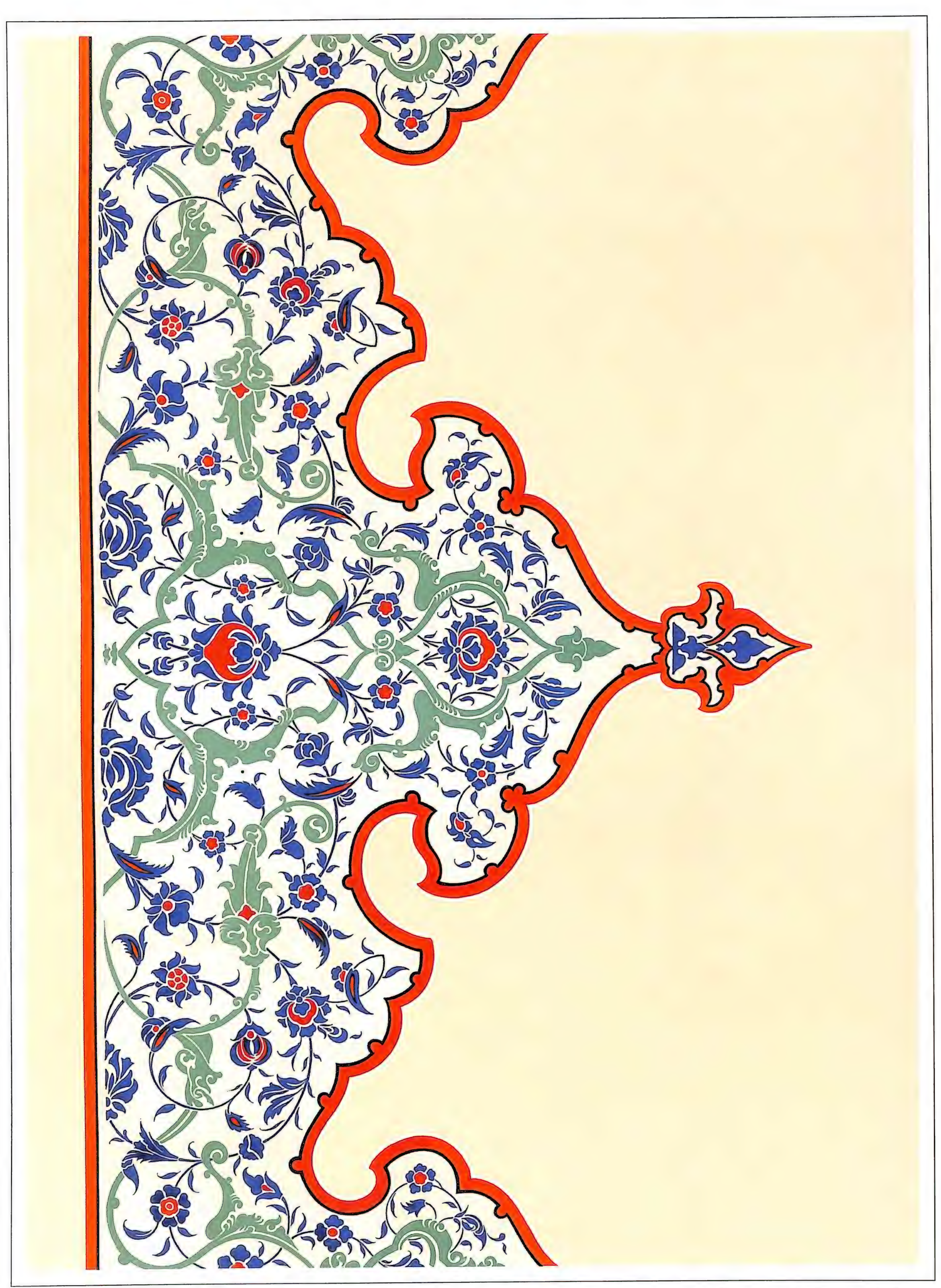
٦٧. مشربية داخلية من بيت الأمير، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٦٨- بالرغم من الرشاقة والحساسية البادية في ليونة الخطوط والتفافاتها، فإن «بريس دافن» لم ير في هذا التكوين الزخرفي إلا حالة متدهورة أصابت الفن العثماني بالقاهرة، بمقارنتها بزخارف البلاطات الخزفية الغنية بالتفاصيل.

ونفذت هذه الحلية التي تتوج باب منبر مسجد «سليمان باشا» من الرخام، حيث يتم حفر العناصر الزخرفية، وتملأ بعجينة ملونة مصقولة، ثم ينظف ويصقل السطح العلوي. وهي تقنية لها جماليات التي لا يجب مقارنتها بتقنية الرسم على البلاطات الخزفية أو على ألواح الخشب. ومن الواضح أن الألوان المستخدمة، وخاصة اللون الأحمر، ينطوي على مبالغة كبيرة في الرسم بالمقارنة بالأصل، حيث إن اللون الأحمر الناري غير مفضل في زخرفة المساجد بصفة عامة.

68. Despite the grace and sensitivity in the movement and line of the piece, Prisse d'Avennes uses it as an example of the deterioration and decay that afflicted the design and composition of Ottoman art in Cairo, particularly in comparison to the designs on the porcelain tiles that are so rich with detail. This decoration, which formed the crown of the minbar of Solieman Pasha mosque was made of marble, into which the decorations were carved or etched. The gaps were then filled with a coloring substance, after which the artist would clean and burnish the surface. It is a technique of unique beauty that should not be compared to the techniques of painting on porcelain tiles or to painting on wooden panels. It is clear that the colors used, particularly the red is highly exaggerated in comparison to the original, simply because red is the least preferred color in mosque decorations in general.

68. En dépit de la souplesse et de la sensibilité parues dans la flexibilité des tracés et de leurs enroulements, "Prisse D'Avennes" n'a vu dans cette composition ornementale qu'un signe de la dégradation qui a atteint l'art ottoman au Caire, si on la compare aux décorations des dalles en faïence très détaillées. Cette parure qui couronne la porte du *minbar* de la mosquée "Solimane Pacha" a été faite de marbre où ont été gravés des éléments ornementaux, on y a fait couler une pâte colorée avivée, la surface supérieure a été ensuite lavée et polie. C'est une technique qui a ses esthétiques et qui ne doit pas être comparée avec la technique de peinture sur les dalles de faïence ou sur les planches en bois. Il paraît que les couleurs utilisées, notamment le rouge, comprennent une grande exagération dans la peinture par rapport à l'original, le rouge ardent n'étant pas privilégié dans les décorations des mosquées en général.



68. DOOR COWNING ON THE DOOR OF THE MIMBAR IN KISARYEH MOSQUE, 18th CENTURY.

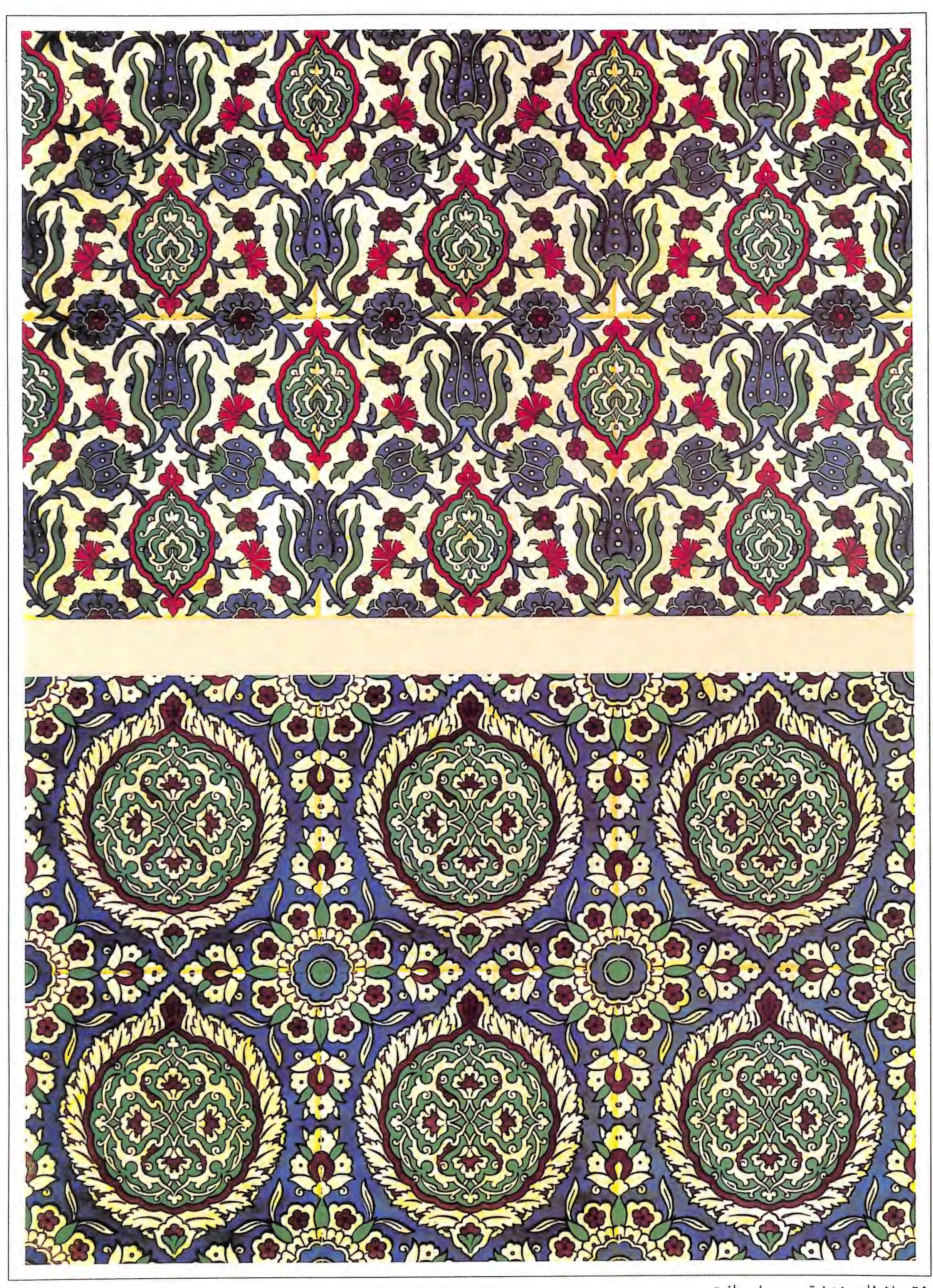
68. COURONNEMENT DE LA PORTE DU MIMBAR DE GAMA KYSARYEH, XVIII[e] SIÈCLE.

٦٨. تاج زخرفي يعلو باب منبر رخامي في مسجد «سليمان باشا»، من القرن السادس عشر الميلادي.

٦٩- في محل «حانوتي»، الذي يعد الموتى للدفن، وجد «پريس داڤن» التصميمين المبينين في هذه اللوحة، وبالنظر إلى الفخامة والأناقة التي تتميز بها هاتان اللوحتان نتصور أن الحانوتي قد اتخذ من مبنى قديم كان قد بني لغرض آخر مقرّا له، أو أن مثل هذه البلاطات الرائعة كانت تنتج بكميات وبصورة متاحة بيسر وبسعر معتدل حتى تستخدم في موقع متواضع مثل محل الحانوتي.

69. Prisse d'Avennes found these designs in a *hanut*, where the dead were prepared for burial. Noting the luxury and class that characterizes the two parts of the figure, the reader would be right to wonder whether the *hanut* was taken from an old building originally built for a different purpose, or that these wonderful tiles were mass produced and sold so cheaply that they were used even in places such as a *hanut*.

69. Dans une échoppe de "*Hanouti*" (un croque-mort), "Prisse D'Avennes" a trouvé les deux design figurant dans cette planche. En admirant la somptuosité et l'élégance dont se caractérisent ces deux planches, on peut bien imaginer que le *hanouti* a pris siège dans un ancien bâtiment construit dans un autre but, ou que ces dalles magnifiques étaient produites en grande quantité, et disponibles facilement et à bon marché de façon à être utilisées dans une humble échoppe comme celle d'un croque-mort.



69. TILEWORK OF A HANUT.

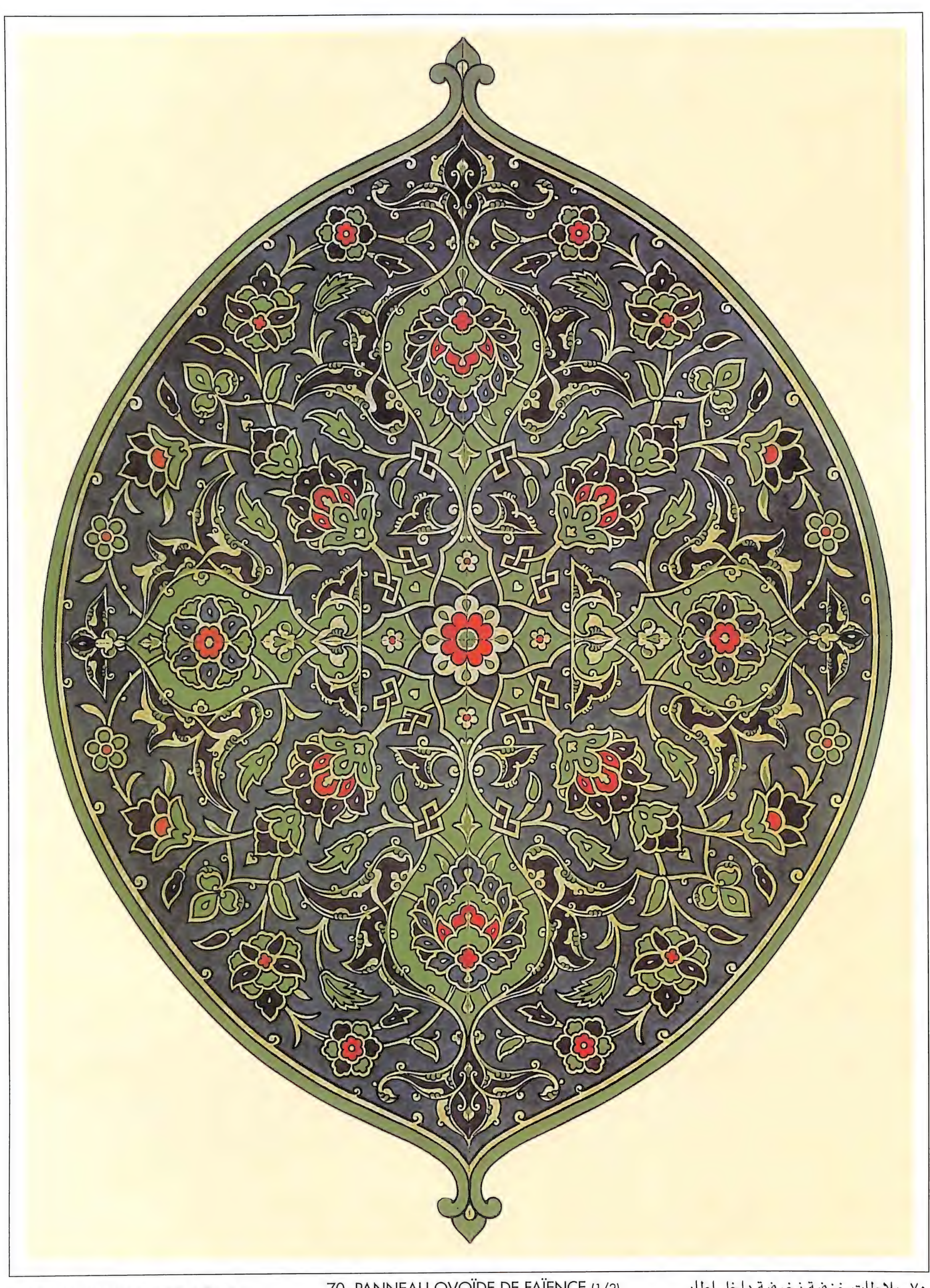
69. FAÏENCES MURALES D'UN HANOUT.

٦٩. بلاطات خزفية من محل حانوتي.

٧٠- لوحة من البلاطات الخزفية ذات إطار بيضوي الشكل تجمع في تصميمها زهرة مركزية ثُمانية حمراء، حولها زهرة بيضاء ينبثق منها طبق نجمي وضفائر، وعلى نهاية كل جذع تبدأ الزهور والورود والفروع النباتية في الانتشار، لتعاود الالتفاف داخل محيط الشكل البيضوي لتتوازى معه. مجموعة العناصر الزهرية تتنوع في المساحة والشكل وفي العناصر الملتحمة بها بشكل بالغ الثراء.

70. A figure of decorative tiles with an oval border, that combines a central red octagonal floral design with a white flower. From this flower emerges a layer of stars and braids and at the end of each stem more flowers, stems and tendrils spread out all over the panel, converging inside the oval frame. The floral components vary in size and shape throughout.

70. Une planche montrant des dalles de faïence avec un cadre ovale, le centre du design est un fleuron octogonale rouge; autour de celle-ci, existent des fleurs blanches d'où jaillissent une figure étoilée et des tresses. A la fin de chaque tronc, les fleurons, les roses et les rinceaux commencent à se propager pour s'enrouler de nouveau à l'intérieur du périmètre ovoïde. Le groupe d'éléments floraux varient du point de vue de la taille, de la forme et des éléments auxquels ils sont soudés d'une façon fort riche.



70. OVAL PANEL IN TILEWORK (1/2).

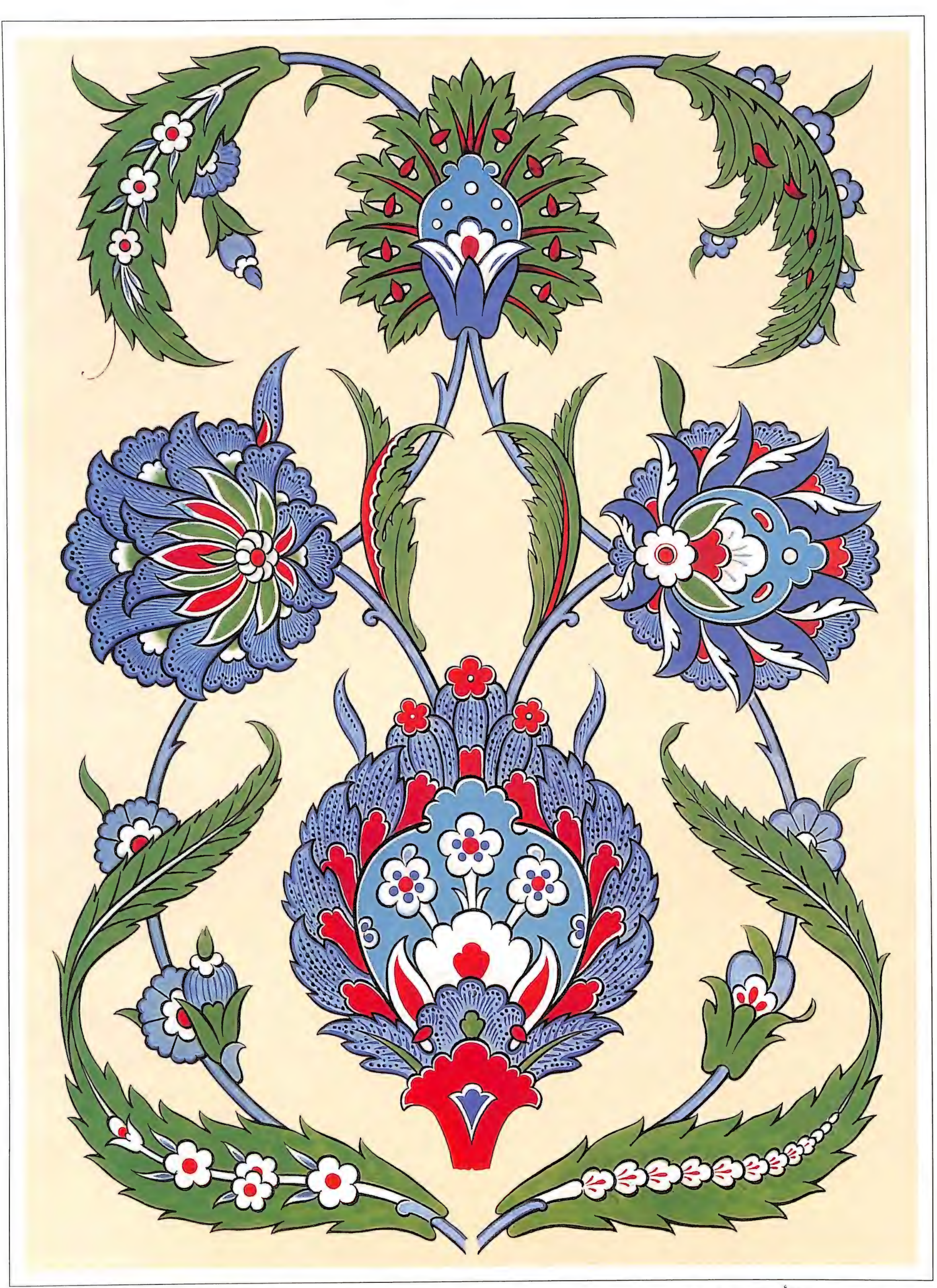
70. PANNEAU OVOÏDE DE FAÏENCE (1/2).

٧٠. بلاطات خزفية زخرفية داخل إطار بيضوي ذي أطراف مدببة.

٧١- رسوم تفصيلية للعناصر النباتية للعناصر الرئيسية للزخارف النباتية العثمانية رسمها «بريس دافن» من باكية صماء، وتمثل هذه العناصر النباتية الأساس الذي يبني عليه الفنان في العصر العثماني تكويناته الزخرفية الثرية بإيقاعاتها، والتي يحققها التفاف الأوراق الطويلة التي تحتوي على صف من زهرات الفل والياسمين بداخلها، ذلك الالتفاف الذي يوحي بالحركة والتجسيم المنظوري، ويوجه العين في مسارات اتجاهها والتقائها مع مقابلاتها، وكذلك الزهرة المركبة وكأنها باقة كاملة تتوالد من داخلها الزهور والبراعم في اتجاهات والتقائها مع مقابلاتها، وكذلك الزهرة المركبة وكأنها باقة كاملة تتوالد من داخلها الزهور والبراعم في اتجاهات إشعاعية وأخرى لامة تؤكد فكرة الحركية والتجسيم الرمزيين.

71. Details of botanical elements from primary botanical Ottoman decorations painted by Prisse d'Avennes from solid arches. These botanical elements represent the foundation on which the artist built his rhythmic decorations during the Ottoman period. The ornamentation consists of long leaves entwining each other and containing rows of jasmine flowers. The twisting and turning leaves give the illusion of visual movement and direct the eye along lines that constantly mingle with each other. This is also true of the compound flower and it is as if the whole piece is one whole, from which flowers and flower buds emerge in radiating directions emphasize the general movement of the motif.

71. Détails des composants végétaux représentant les principaux éléments des motifs végétaux ottomans que "Prisse D'Avennes" a peints à partir d'une niche méplate. Ces éléments végétaux sont la base sur laquelle l'artiste de l'époque ottomane a conçu ses compositions ornementales riches en rythmes. Cette richesse rythmique est réalisée à travers l'enroulement des feuilles longues qui comprennent un rang de fleurs de jasmin d'Arabie et de jasmin. Cet enroulement donne l'impression de mouvement et de matérialisation de la perspective et oriente l'œil vers des trajectoires dictées par les directions des feuilles et de leur rencontre avec celles d'en face. De même, le fleuron complexe paraît comme un bouquet entier d'où s'engendrent des roses et des bourgeons dans des différentes directions notamment lors de leur rencontre avec ceux auxquels ils s'opposent. Le fleuron complexe paraît comme un bouquet d'où s'engendrent des roses et des bourgeons dans des directions rayonnantes et d'autres rassemblantes affirmant l'idée de mobilité et de matérialisation symboliques.



71. STUDIES OF LEAVES AND FLORAL ORNAMENTS PAINTED ON TILE.

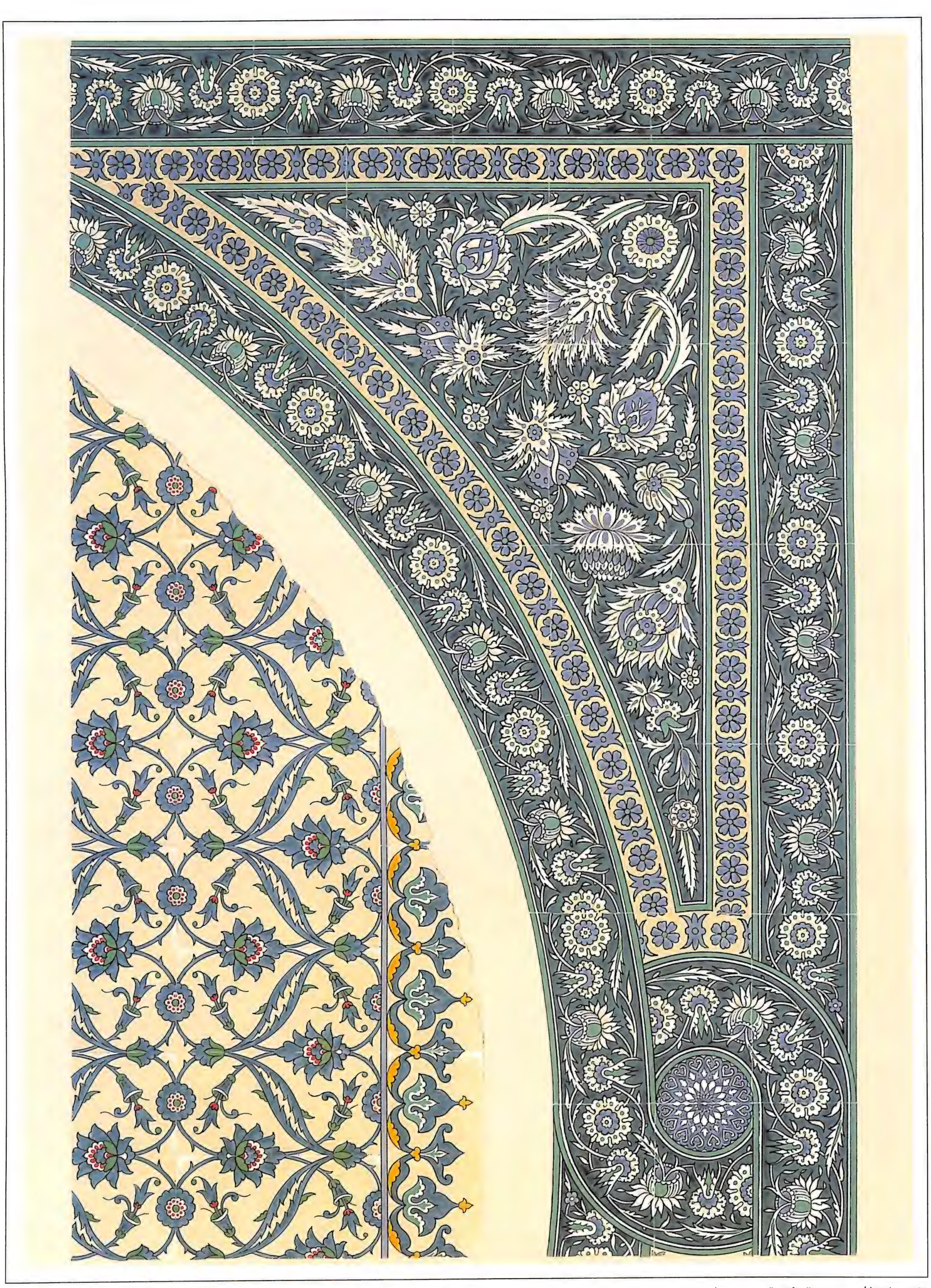
71. ÉTUDES DE FEUILLES & DE FLEURONS PEINTS SUR FAÏENCE, GRANDEUR D'EXÉCUTION.

٧١. دراسات تفصيلية لأوراق نباتية وزهور زخرفية تم تفريغها من تكوينات خزفية مركبة للإيضاح.

٧٢- حلية ركنية ممتازة تحيط بالعقود الزخرفية في الشبابيك الثلاثة الرئيسية في الدور الأرضي من مسجد الأمير «عبد الرحمن كتخدا»، وقد كان من ذواقة الفنون، وأنشأ عددًا كبيرًا من العمائر الممتازة. تتخذ هذه الركنية الرائعة أسلوب الخزف الذي عرفته مدينة «إزنك» التركية، ويغلب عليها اللون الأزرق الذي يتكامل مع الأصفر، والأبيض. وفي منتصف الرباط في الركن العلوى الأيمن، حيث يلتف الإفريز الزخرفي حول دائرة، تصميم لطبق نجمي ينبثق من نجمة ست عشرية الأسنان؛ أمّا باقي التصميم، بما في ذلك الأفاريز المعتدلة والمقوسة، فهو مكون من زخارف نباتية من الزهور والقرنفل وأوراق اللبلاب طوّع للمساحة المتاحة كحشوات محكمة ومتوافقة.

72. An excellent corner-piece, surrounded with a decorative arch. It adorned three primary panels in the ground floor from the mosque of Prince Abd El Rahman Kiahya. The prince was an appreciator of the arts, and commissioned the construction of many excellent buildings. This corner applies the methods of ceramics made famous by the Turkish city of Iznik. It is filled with bright colors such as blue, yellow, and white. In the middle of the arch in the bottom right hand corner, where the frieze curves around a circle, a layer of star shapes emerges from a star with sixteen points. The rest of the design, along with the curved moderate frieze, is composed of botanical decorations comprising flowers and leaves. These twist and overlap to make patterns which fill the space with control and yet harmony.

72. Une excellente parure angulaire encerclant les arcades ornementales des trois fenêtres principales du rez-de-chaussée de la mosquée du prince "Abd El Rahman Khatekhda". Ce dernier appréciait beaucoup l'art, ce faisant, il a construit bon nombre d'admirables édifices. Cette partie angulaire pittoresque a emprunté le style de faïence, connu à la ville turque d'Iznik, et est dominée par la couleur bleue qui entre en complémentarité avec le jaune et le blanc. Juste au milieu du galon qui se trouve dans le coin supérieur de droite, où s'enroule une frise ornementale autour d'un cercle, figure une composition étoilée qui sort d'une étoile à seize branches. Quant au reste du design, y compris les frises droites et arquées, il est constitué de motifs végétaux faits de fleurons, d'œillet, de feuilles de liseron qui occupent la surface disponible comme remplissages consistants et coordonnés.



72. TILEWORK, SIBIL OF ABD EL RAHMAN KIAHYA, 18th CENTURY.

72. FAÏENCES MURALES DU SIBYL D'ABD EL RAHMAN KYAHYA, XVIIIe SIÈCLE.

٧٢. بلاطات خزفية ركنية من سبيل «عبد الرحمن كتخدا»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٧٣- تعد المنشآت المعمارية الدينية والمدنية في العصر العباسي، كما في العصور السابقة عليها في مصر، كيانات نابضة تجري عليها الإضافات وترمّم وتوسّع، ومن ثم فهي مع الزمن تتحول إلى متاحف للطرز المتتابعة متداخلة ومتجاورة. وفي هذه اللوحة زخارف من بلاطات خزفية أبدعت في القرن الثامن عشر، وأضيفت إلى مسجد «شيخون» الذي يرجع إلى القرن الرابع عشر، وهي تمثل روح العصر الذي أنتجت فيه، ولم تتبع الطراز الأصلي للمسجد الذي يتميز بتكوينات النجمات الإشعاعية.

73. This is an example taken from Abbasid religious and civil architectural establishments. During the previous dynasties in Egypt, a style of design evolved from organic components which extend, grow and expand. Over time, this design transformed into a new and consecutive style, even more interlinked and complex. In this figure are decorations from porcelain tiles created in the 18^{th} century, which were added to the Sheikhun mosque originally built in the 14^{th} century. These tiles represent the spirit of the period in which they were produced, and do not follow the original style of the mosque which was unique in its application of star shaped and radiant compositions.

73. Les édifices architecturaux religieux et civils à l'époque ottomane, comme à toutes les époques qui l'ont précédée en Egypte, étaient des entités vibrantes qu'on changeait, restaurait, et élargissait. Ceci dit, avec le temps, ils se muaient en des musées reflétant les styles successifs qui s'imbriquaient ou s'avoisinaient. Dans cette planche, figurent des ornementations de dalles de faïence qui ont été produites au XVIIIème siècle et ajoutées à la mosquée "Cheykhoun" qui remonte au XIVème siècle. Elles représentent l'esprit de leur époque et ne suivent pas le style original de la mosquée connue par ses compositions étoilées rayonnantes.



73. TILEWORK, MOSQUE OF SHEIKHUN, 18th CENTURY.

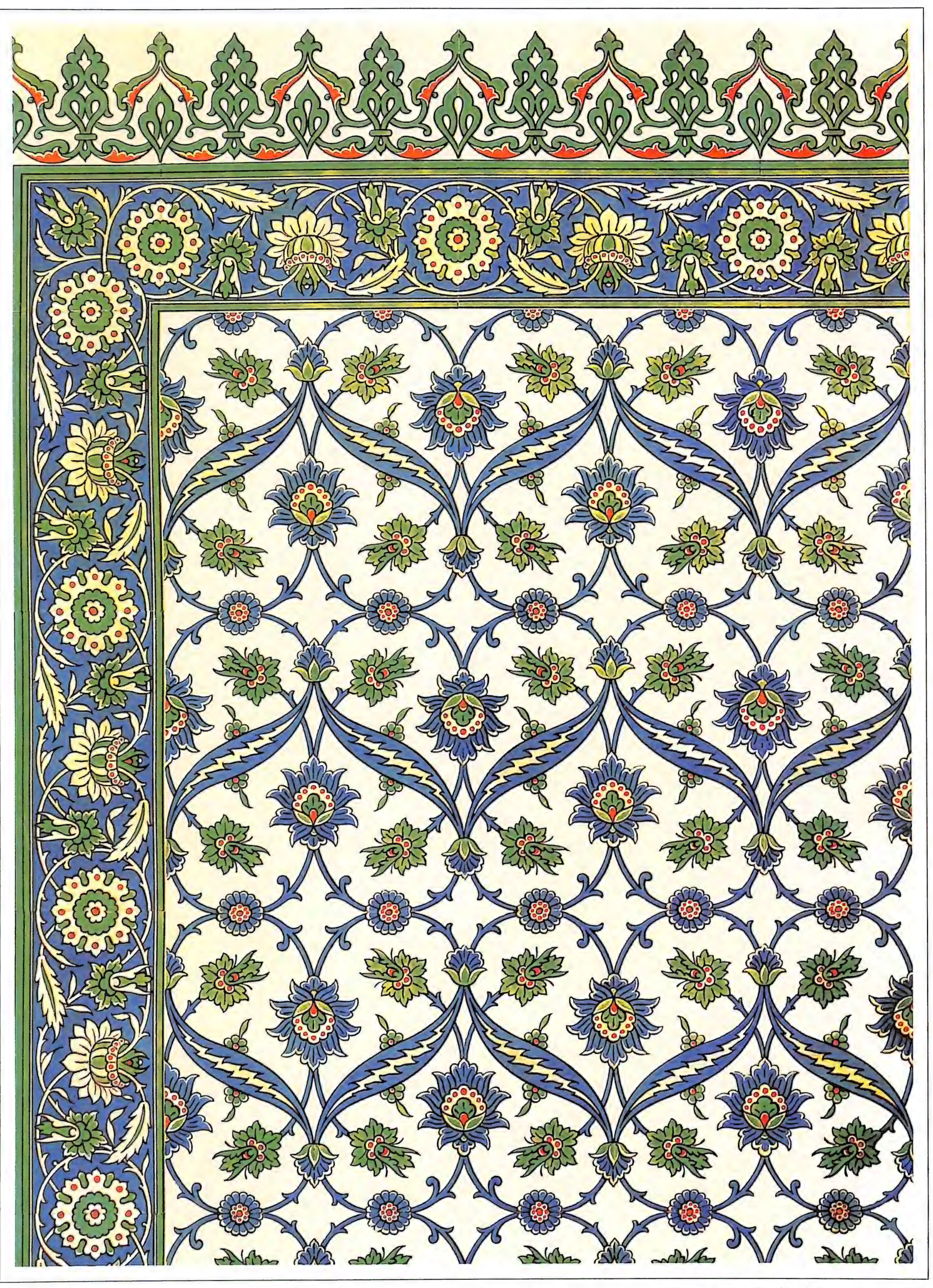
73. FAÏENCES MURALES DE LA MOSQUÉE DE CHEYKHOUN, XVIII[e] SIÈCLE.

٧٣. جدارية أضيفت إلى مسجد «شيخون»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٧٤- تصميم تكراري من أشكال متقابلة تارة، ومتوازية تارة أخرى، لأوراق نباتية تتماس أطرافها لتصنع صفوفًا متقابلة من الزجزاج اللين، باللون الأزرق. وعند التقاء أطرافها السفلية والعلوية تنبثق زهرة، وأشكال نباتية أخرى موزعة على تخطيط شبكي ناظم، مما يوجه العين إلى اتجاهات مختلفة من مسارات الرؤية، ويوقفها عند بؤرة مختلفة في كل مرة. ويحيط بهذا التكوين إطارات ذات زخارف نباتية أكثر كثافة، في مسارات تكرارية حلزونية على أرضية قائمة، وشريط آخر ينقل المجموعة اللونية للوحة عبر هذا الإطار.

74. A repetitive design of mirrored shapes, which balance out one another, and are made up of botanical leaves with tips that touch to create lines of ornamentation, picked out in the color blue. Where the points of the leaves meet at the top and bottom, flowers emerge, while other botanical shapes are spread over a linear system, that directs the eye to different paths and stops it at different points each time. Surrounding this composition there are borders with dense botanical decorations, in repetitive, spiraling shapes on a dark background, and another band that transforms the color scheme back to that of the main pattern.

74. Un design répété soit de formes opposées soit de formes parallèles pour des feuilles végétales dont les pointes se touchent pour constituer des rangs opposées en zigzag flexible de couleur bleue. A la rencontre des pointes supérieures et inférieures, jaillissent un fleuron et d'autres formes végétales réparties conformément à un plan visuel organisateur, ce qui oriente l'œil vers d'autres directions de trajectoires de vision, et à chaque fois l'arrête devant une focalisation différente. Cette composition est enceinte de cadres de motifs végétaux plus denses, qui paraissent dans des trajectoires répétées hélicoïdales, sur fond foncé. Un autre ruban restitue le groupe de couleurs de la faïence initiale à travers ce cadre.



74. GLAZED TILES, 18th CENTURY.

74. FAÏENCES ÉMAILLÉES A DOUBLE JEU, XVIIIe SIÈCLE.

٧٤. جدارية من البلاطات الخزفية، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٧٥- على مدار التاريخ المصري، منذ العصر الفرعوني، كان الأمراء ذواقين ورعاة للفنون، واحتوت مقابرهم وقصورهم على أروع الابتكارات في الرسم والنحت والتلوين وفي التقنيات الممتازة. ويمثل هذا الشكل تواصلاً لذلك التقليد، فهذه الجدارية الخزفية الفخمة في منزل أحد الأمراء العثمانيين تدل على رفعة الذوق وحسن الاختيار. وهذه التكرارات الإيقاعية المتجهة إلى أعلى بأقواس متقابلة مكونة ما يشبه صفًا عموديًا من العقود المفتوحة تحيط بزهرة رائعة متفتحة، تربطها فروع تعبر من تحت الصفوف السفلى تلتقي عند قمة الزهرة، لتستكمل شكلًا بيضويًا في صفوف متراكمة على النسق الأفقي الرأسي. وفيما بينها تتوالد خطوط قوسية من قمة زهرة أخرى لتمتد على النسق الأفقي كالأمواج لتعادل الخطوط الصاعدة للبيضويات، وتلتف عليها جديلة خضراء وأخرى مقلوبة لتأكيد التماثل الإيقاعي موسيقيّ الطابع. ويحدد هذه الحركية في الإيقاعات الخطية أفاريز ممتدة أفقيًا على أرضيات قاتمة، وإفريز آخر يعلو الصف العلوي يعيد تواصل المجموعة اللونية للوحة الأساسية، ولكن بصورة أبسط من الزخارف وأقل حركية.

75. During the entire history of Egypt, since the Pharaonic period, princes had the role of art appreciators and supervisors, their tombs and palaces containing the greatest creations in painting, color, sculpture and crafts. This figure represents a continuation of those trends the luxurious ornamental wall in the home of one of the Ottoman princes showing high taste and excellent choice. The curving rhythmic repetitions that lead to the top are comprised of what looks like a columnar row of open arches surrounded with an open flower. It is tied to the rest of the pattern with tendrils that pass under the bottom line and meet at the tip of the flower, to complete the oval shape. This is based on horizontal like waves which are used to balance out the lines that move upwards in the ovals, around which turn a green vine and another that is upside down. This mirroring emphasizes the musical rhythm of the style. This movement is further defined in the rhythmic lines of the frieze that extends horizontally on a dark background, and another frieze above that that repeats the color scheme of the primary pattern inside its borders, albeit with simpler decorations and less movement.

75. Tout au long de l'histoire égyptienne, depuis l'ère pharaonique, les princes étaient considérés comme les amateurs et les parrains des arts. Leur tombeau et leurs palais comprenaient les meilleures créativités dans la peinture, la sculpture, la coloration et les excellentes techniques. Ce panneau représente une continuité de cette tradition. Cette faïence murale de luxe effréné, extraite de la maison d'un émir ottoman prouve le goût raffiné et la sélection soignée. Les répétitions rythmiques dirigées vers le haut à travers des arcs opposés, qui forment presqu'un rang horizontal d'arcades ouvertes, entourent un fleuron formidable épanouie et sont liées par des rinceaux qui passent au-dessous des rangs inférieurs et se rencontrent au sommet du fleuron pour compléter une forme ovale à travers des rangs entassés conformément à une ordonnance horizontale et verticale. Entre ces répétitions, s'engendrent des traits arqués du somment d'un fleuron qui s'étendent sur l'ordonnance horizontale comme des vagues pour s'équilibrer avec les traits ascendants des formes ovales; une tresse verte et une autre renversée s'y enroulent pour assurer la symétrie rythmique d'aspect musical. Cette mobilité des rythmes linéaires est cernée par des frises étalées horizontalement sur fonds foncés , une autre frise au dessus du rang supérieur restitue le groupe de couleurs de la toile initiale, mais elle est moins ornée et moins agitée.



75. TILEWORK, BEIT EL EMIR, 17th CENTURY.

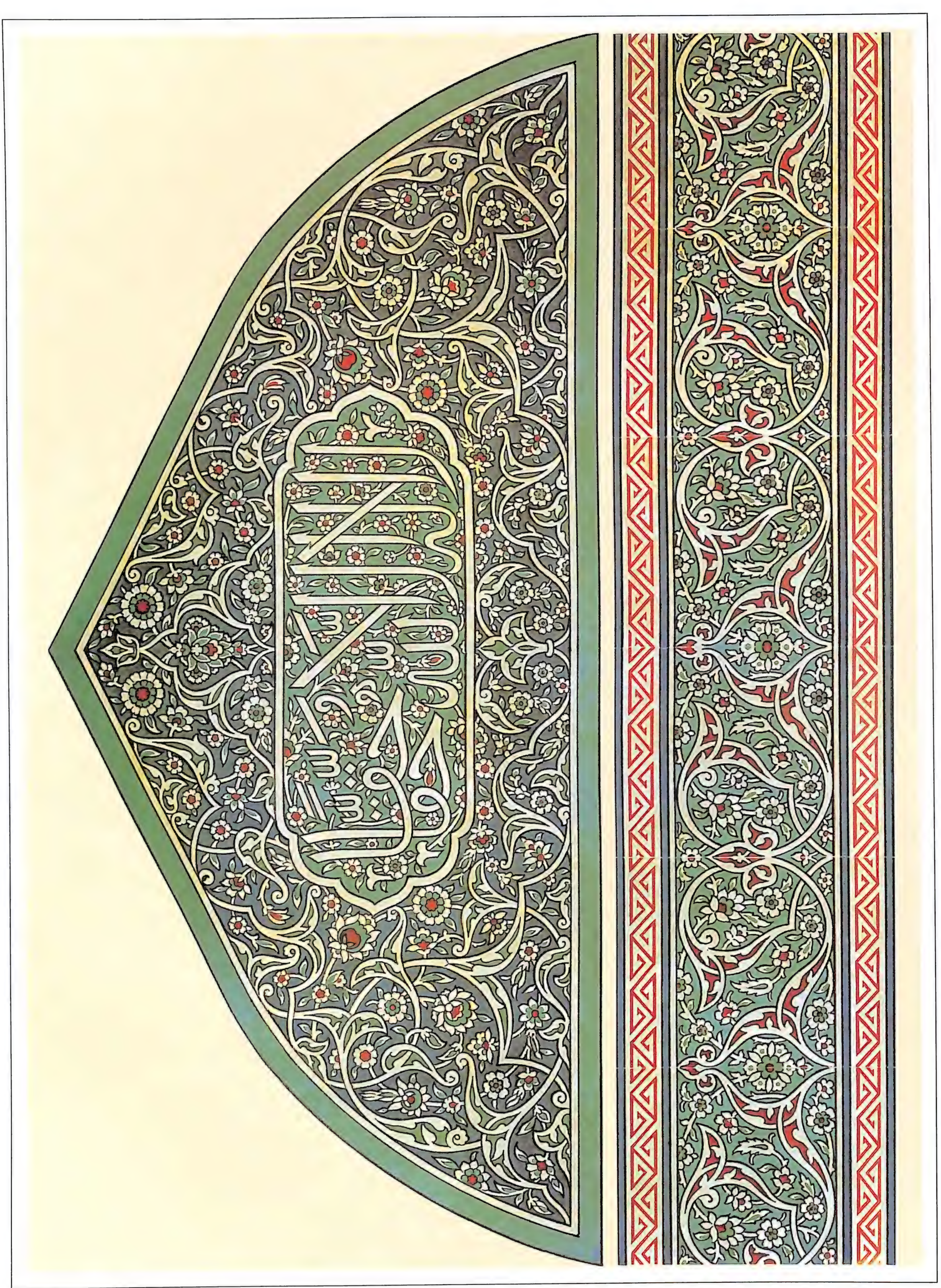
75. FAÏENCES MURALES DE BEYT EL EMYR, XVIIe SIÈCLE.

٧٥. جدارية من البلاطات الخزفية من بيت الأمير ، من القرن السابع عشر الميلادي.

٧٦- هذا العقد الزخرفي الجميل يمثل تقليدًا معروفًا في الفن الإسلامي المصري في العصر العثماني. وبالرغم من التشابه الظاهري، فإن التناول والتحليل الزخرفي للعناصر النباتية يتجدد بعبقرية لا تنضب من الأفكار الزخرفية. وفي الجامة التي تتوسط هذا العقد عبارة (لا إله إلا الله حقًّا) كتبت بخط النسخ وكأنها سيقان قد لُفت كما في التفاف الحاء والقاف والألف، ومن تحتها شبكة من الفروع والزهور لربطها بإطار الجامة البيضوية ذات الأقواس. وفي المساحة الباقية من العقد حول الجامة تتعانق الفروع الأرابيسكية في إيقاع موسيقي جميل على أرضية زرقاء.

76. This ornamental arch represents a well known tradition in Egyptian Islamic Art in the Ottoman period. In spite of the visual similarity to other designs, the use of botanical decoration is brilliantly reinvented. In the central space there is the verse *la illah ilah allah* written using naskh calligraphy, with tendrils entwining in between and around the letters. Below the space there is a network of tendrils and flowers that tie it to the oval and curved border, and in the rest of the space there is an arch around another vacuum that is filled with arabesque ornamentation in a musical rhythm on a blue background.

76. Cette pittoresque arcade ornementale représente une tradition de l'art islamique égyptien à l'époque ottomane. En dépit d'une ressemblance apparente, l'approche et l'analyse ornementales des motifs végétaux se renouvellent grâce à un génie qui ne tarit pas en matière d'idées décoratives. Dans la frise qui se trouve au milieu de l'arcade, il y a la phrase (C'est vrai, il n'y a d'autre Dieu qu'Allah) écrite en caractère cursif, elle ressemble aux tiges enroulées, notamment les hampes des lettres (hah, qaf et alef) qui sont emberlificotées. Sous la phrase existe un réseau de rinceaux et de fleurons qui la lie au cadre de la frise ovale arquée. Dans la surface restante de l'arcade, autour de la frise, s'embrassent des rinceaux d'arabesques dans un beau rythme musical sur fond bleu.



76. TEKIEH OF THE DERVISHES,
TYMPANUM AND BORDER OF AN ARCADE IN GLAZED TILE, 17th CENTURY.

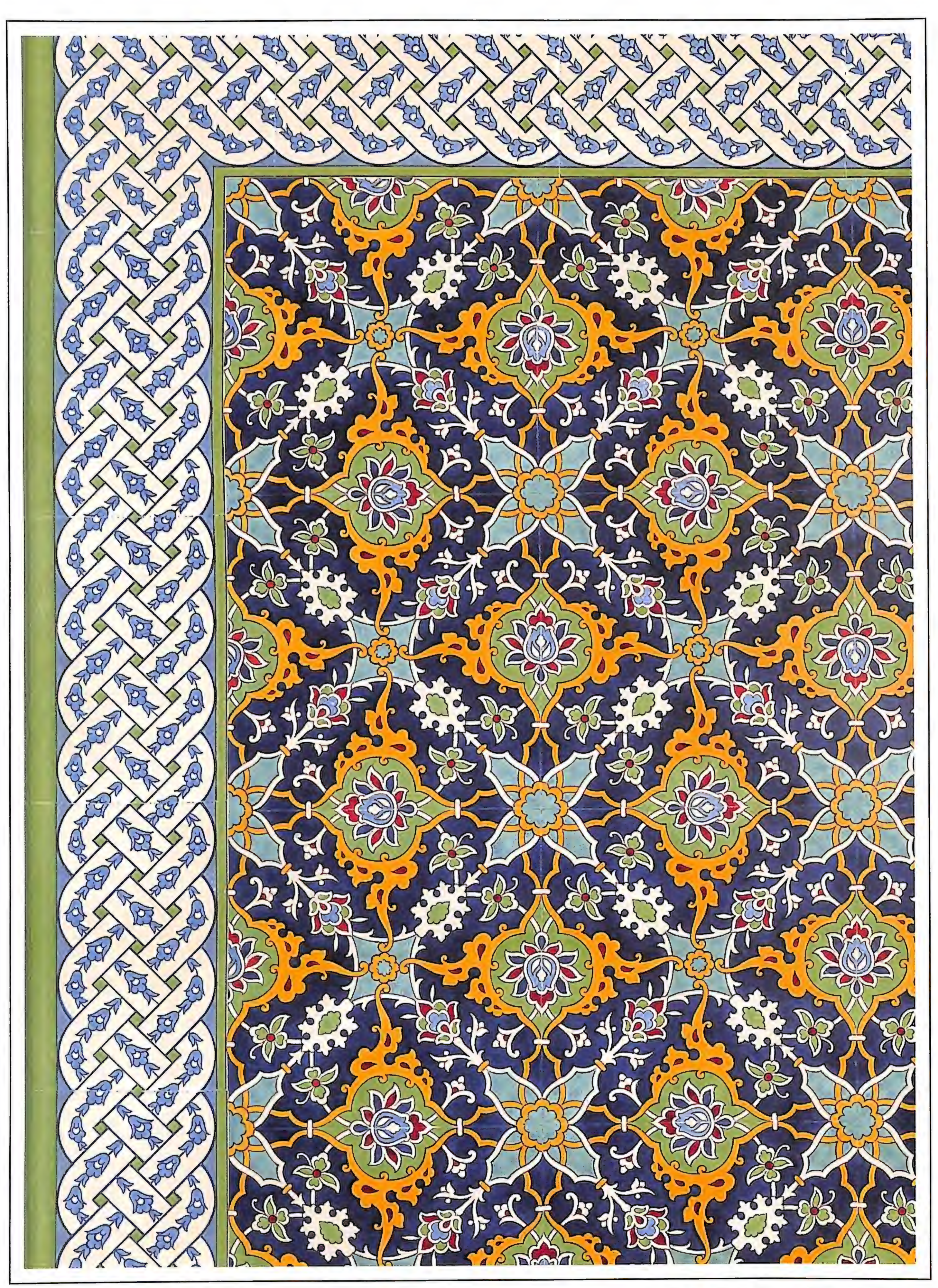
76. TEKYEH DES DERWICHES, TYMPAN ET BORDURE D'UNE ARCADE EN FAÏENCE ÉMAILLÉE, XVIIe SIÈCLE.

٧٦. تكوين جداري من عقد وإفريز بزخارف نباتية وزهرية من تكية الدراويش، من القرن السابع عشر الميلادي.

٧٧- جدارية من تكية الدراويش قوامها زخارف نباتية متداخلة مع تكوينات هندسية، تنشأ من تروس ثمانية الأقواس، ثمانية الأربطة: أربعة منها باللون العاجي والأربعة الأخرى باللون البرتقالي بالتبادل. ومن نهايات كل رباط تنبثق زهرة بفروعها، تلتقي مع شكل معين تتجمع في مركزه أطراف الوحدات النباتية الكبيرة المحددة باللون البرتقالي. وبالنظر إلى هذا التكوين يتضح وجود مسارات مائلة متوازية، ومسارات أخرى مائلة تتقاطع معها. وبتصورنا خطّا وهميّا يمتد من مركز التروس إلى مركز المعينات الزرقاء، نجد معينات كبيرة، في الوقت الذي تتابع فيه الوردات الكبيرة و النجمات الثمانية على المحور الرأسي وعلى المحور الأفقي، مما يوضح أن الفنان الإسلامي كان يستخدم شبكيات ناظمة كأساس لتوزيع العناصر الزخرفية ليتحقق ذلك الثراء في تعدد اتجاهات الرؤية.

77. A wall from the *tekieh* of the dervishes based on interlaced botanical decorations with geometric compositions. Each is made up of gears with eight curves. There are eight alternating links, four of which are colored with ivory and the other four with orange. At the end of each rope emerges a flower with its stems, which form into a particular shape in the center, where the ends of large botanical units, defined with orange, meet. Looking at the composition it is clear that there are lines that lean and are parallel, and other lines that lean in the opposite direction. The reader can imagine a line that extends from the center of the polygon to the blue center, where large polygons are found. In the time that we take to follow the large flowers and the octagonal stars on a primary and a horizontal path it becomes clear that the Muslim artist used systems of networks as the basis for the spreading out of the decorative elements in order to achieve a richness that can be seen from many perspectives.

77. Une faïence murale de la *Tékeyeh* (couvent des mystiques) des derviches axée sur des motifs végétaux imbriqués à des compositions géométriques produites d'engrenages à huit arcs et à huit galons: quatre galons sont de couleur ivoire et les quatre autres sont de couleur orange, et ce en alternance. A la fin de chaque galon sort un fleuron avec ses rinceaux et rencontre une certaine forme au centre de laquelle se concentrent les pointes de grandes unités végétales cernées de couleur orange. En admirant cette composition, on se rendra compte de la présence de trajectoires obliques parallèles et d'autres inclinées avec lesquelles elles se croisent. Si l'on essaye de tracer une ligne virtuelle qui s'étend du centre des engrenages au centre des losanges bleus, on trouvera de grands losanges; alors que les grands fleurons et les étoiles octogonales se suivent sur l'axe vertical et sur l'axe horizontal. Ce qui prouve que l'artiste islamique utilisait de petits réseaux organisateurs comme base de répartition d'éléments ornementaux afin de réaliser la richesse de la multiplicité des directions de vision.



77. TILEWORK, TEKIEH OF THE DERVISHES, 17th CENTURY (2).

77. FAÏENCES MURALES, DU TÉKYEH DES DERWICHES, XVII^{e} SIÈCLE (2).

٧٧. جدارية من البلاطات الخزفية الملونة من تكية الدراويش، من القرن السابع عشر الميلادي.

٧٨- جزء من جدارية تغطي كامل جدار تكية الدراويش، يحدها من أعلى شريط زخرفي أرابيسكي على أرضية قاتمة، يعلوها صف شرفات مشغولة من الداخل بزخارف نباتية. والمساحة الرئيسية في اللوحة مرسومة بزهور كبيرة ذات أوراق مسننة لينة وبداخلها فروع من الياسمين وزهور أخرى مركبة أصغر في المساحة. وتلعب الورقات الطويلة المقوسة والملتفة الدور الإيقاعي في تحريك ثبات التتابع المتكرر للزهرتين اللتين تتبادلان الموقعين على النسق الأفقي والرأسي، في حين تربط بينهما فروع واقعية تتخذ مسارات زجزاجية تصب في قمة الزهرة الكبيرة. وتخفف المجموعة اللونية الهادئة والمحددة في الدرجات الباردة - الأخضر والأزرق - على أرضية بيضاء من تأثير كثرة التشابك والالتفاف والواقعية في رسم العناصر. والتحديد بخطوط رفيعة سوداء يظهر الدرجات اللونية الهادئة، وتوحي زهرات الياسمين المصفوفة على الورقات النباتية وعلى الزهرات الكبيرة بانبعاث رحيق منعش لمشاهد الجدارية.

78. Part of a facade that covers a whole wall or *tekieh* of the dervishes. At the top it is defined with an arabesque decorative band on a dark background. Above that, there is an edge busy with botanical decoration. The primary space in the figure is painted with large flowers with pointed leaves which contain stems with little jasmine flowers and other small compound flowers. The long curved leaves keep the rhythm in the otherwise static movement and reduce the repetitiveness of the flowers which alternate their positions based on horizontals and verticals. The stems link all of the components together and take a decorative role. They seem to pour into the top of the large flower on a white background, such is the effect of the dense network, the complexity and rhythm of the drawing of the elements. The elements are defined with thin black lines that bring out the gradations of calm colors, and also help to bring out the jasmine flowers that are positioned in rows on the leaves and on the larger flowers.

78. Une partie d'une faïence, qui recouvre tout le mur de la *Tékeyeh* des derviches (couvent des mystiques), limitée d'en haut d'un ruban ornemental d'arabesque sur fond foncé. Ce ruban est suivi d'un rang de lambrequins décorés de l'intérieur de motifs végétaux. La surface principale de la planche est peinte de grands fleurons ayant de feuilles pointues flexibles, à l'intérieur desquels se trouvent de rinceaux de jasmin et d'autres fleurons plus petits. Les feuilles longues, voûtées et enroulées jouent un rôle rythmique dans l'agitation de la stabilité due à la succession répétée des deux fleurons qui échangent leur place dans l'ordonnance horizontale et verticale, ces fleurons sont liés par de vrais rinceaux qui prennent des trajectoires en zigzag qui confluent au sommet d'un grand fleuron. Le groupe de couleurs calmes- qui sont réduites aux degrés froids notamment les verts et les bleus- sur fond blanc atténuent l'influence de la profusion d'entrelacs et d'enroulements et du réalisme dans la peinture d'éléments. La démarcation par de fines lignes noires met en relief les degrés calmes de couleurs. Les jasmins alignés sur les feuilles végétales et sur les grands fleurons donnent l'impression de l'exhalation d'un nectar rafraîchissant des scènes de la faïence murale.



78. TILEWORK, TEKIEH OF THE DERVISHES, 17th CENTURY (1).

78. FAÏENCES MURALES, DU TÉKYEH DES DERWICHES, XVIIe SIÈCLE (1).

٧٨. بلاطات خزفية من تكية الدراويش، من القرن السابع عشر الميلادي.

٧٩- جدارية خزفية مكونة من تقاسيم رأسية متجاورة تفصلها عن بعضها إطارات نباتية متشابكة. وفي الوسط إناء زخرفي تخرج منه أوراق نباتية كبيرة مسننة ومقوسة، مع زهور أوراق نباتية وبراعم أصغر مساحة. و تتوحد المساحة الزخرفية بعقد زخرفي، وفي المساحتين اليمنى واليسرى تكرارات لوحدة زخرفية مركبة من نفس العائلة، ولكن بها اختلاف في النّسب والتراكيب والتفاصيل. والألوان في اللوحة تقديرية للإظهار، في حين يصف «بريس دافن» هذا العمل بأنه رسم بالأزرق على أرضية زرقاء، في حين رسمها الفنان بالأزرق على اللون العاجي.

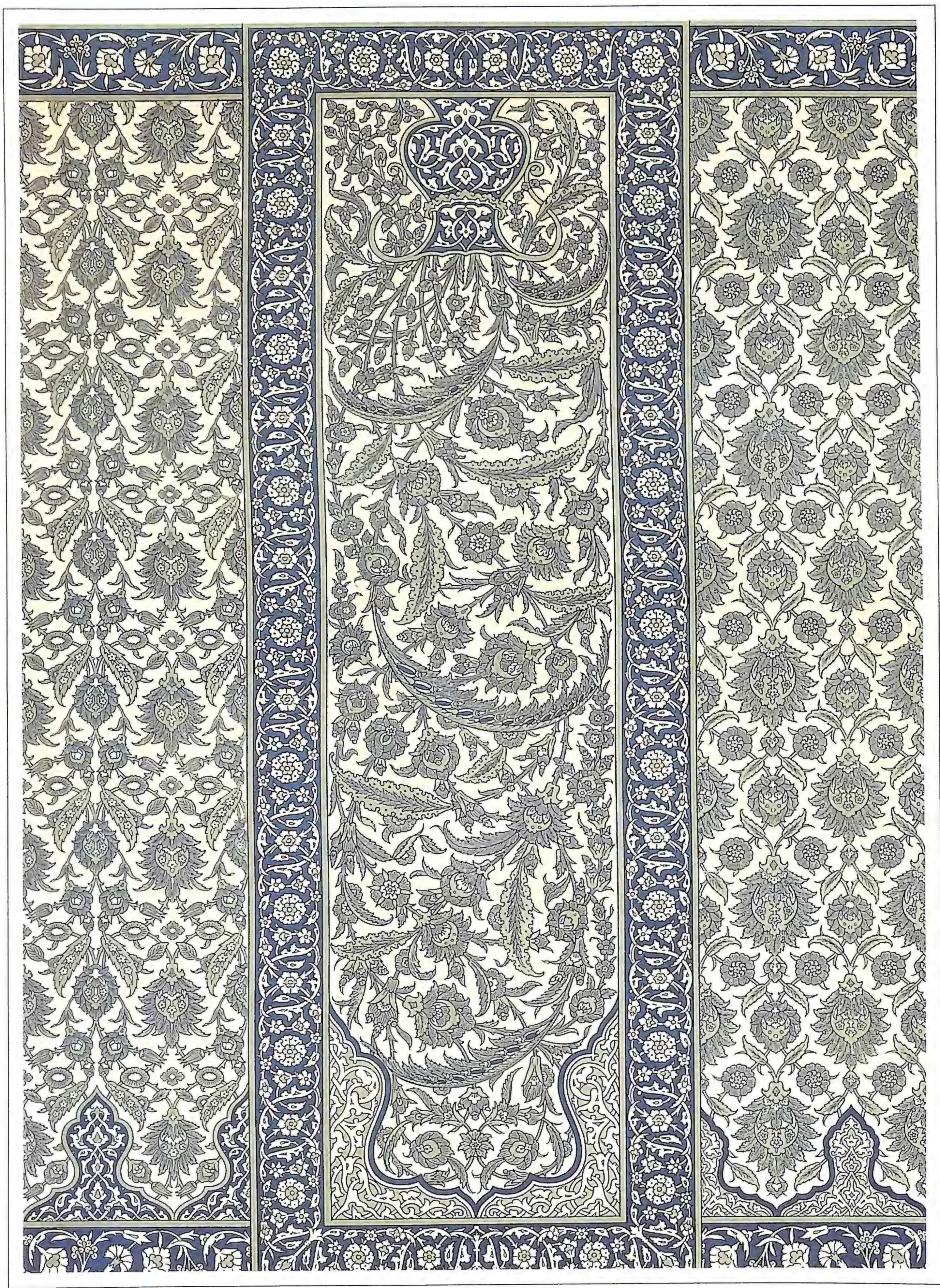
ويتضح في هذا التصميم الأسلوب التركي في الزخرفة الأرابيسكية والنباتية، وفي تقسيم مساحة الجدار إلى مناطق وإطارات.

79. A tiled wall, split into separate panels with vertical divisions framed by botanical borders. In the center there is a decorative vessel from which large, curved and pointed leaves emerge with flowers and flower buds. The space is united with a decorative arch. In the spaces on the right and the left there is a repetition of decorative units made from the same family, but different in terms of their proportions, construction and details. The colors in the figure are used to exaggerate the contrast between the colors in the original. Prisse d'Avennes describes this work as being painted in blue on a blue background, onto which the artist then painted with a different tone of blue on an ivory color.

The Turkish methods of arabesque botanical decoration are evident in this design and in the divisions of the wall into separate areas with their own surrounding borders.

79. une faïence murale composée de divisions verticales limitrophes séparées les unes des autres par des cadres végétaux entrelacés. Au milieu, un vase ornemental d'où émanent de grandes feuilles végétales pointues et arquées, ainsi que des fleurons végétaux et des bourgeons plus petits. La surface ornementale s'unit avec une arcade décorative. Dans les surfaces de droite et de gauche, existent des répétitions d'une unité décorative composée des mêmes éléments, mais elle diffère en proportions, en formes et en détails. Les couleurs de ce panneau sont approximatives pour clarifier l'idée. Alors que "Prisse D'Avennes" a dit que cette œuvre a été colorée en bleu sur fond bleu, l'artiste l'a peinte bleue sur fond ivoire.

Dans ce panneau se manifeste le style turc dans l'ornementation d'arabesque et les motifs végétaux et dans la division de la surface du panneau en parties et cadres.



79. MOSQUE OF IBRAHIM AGHA, TILED PANEL, 17th CENTURY.

79. MOSQUÉE D'IBRAHIM AGHA, PANNEAU EN FAÏENCE, XVIIe SIÈCLE.

٧٩. بلاطات خزفية جدارية من مسجد «أغا سنقر» - «إبراهيم أغا»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨٠- لوحة أخرى من مسجد «أغا سنقر» تشترك مع اللوحتين رقمي (٨١ و٨٢) في هدوء المجموعة اللونية المتوافقة والبعد عن التباين في الألوان والدرجات اللونية، ولكنها تختلف من حيث كونها لوحة متكاملة بإطارها المغلق وليست جزءًا من تكرار أوسع في هذه اللوحة التي تشبه المحراب الذي تزخرف به سجاجيد الصلاة، والذي يمثل عقدًا معماريًا يستند إلى عمودين رمزيين مجدولين، وتتدلى من العقد مشكاة زخرفية فوق أصيص يرتكز إلى سلطانية وتنبثق من الأصيص ومن السلطانية ومن حولهما تفريعات رائعة من النباتات والزهور والبراعم، وإلى الجانبين مستطيلان رفيعان رأسيان تتوسط كل منهما شجرة سرو واقعية تتلوى من حولها فروع شجرة لبلاب في حركة حلزونية تتكامل مع رسوم الشجرة.

80. Another figure from the mosque of Agha Sonkor that shares the calm and harmonious color schemes of figures 81 and 82 and moves away from the sharper contrast and gradations of color in the other designs. It remains unique, however, in terms of its construction as a whole, in that it has closed borders and is not part of a large repetitive motif. This figure looks like a mihrab onto which prayer rugs are painted. It represents an architectural arch that is supported on two representational pillars. Hanging from the arch there is a decorative lamp above a vessel, from which wonderful tendrils and stems emerge with flowers and flower buds. On the two thin vertical rectangular sides there are trees centrally positioned, and surrounded by a rhythmic pattern in a spiraling movement.

80. Un autre panneau de la mosquée "Agha Sonqor" qui ressemble aux planches n°81 et 82 dans les groupes de couleurs calmes et cohérentes et dans l'absence de divergence entre les couleurs et leurs degrés. Mais il se distingue par le fait qu'il constitue un panneau complet avec un cadre renfermé, et non pas une partie d'une grande répétition. Ce panneau ressemble au mihrab dont sont décorés les tapis de prière et qui comporte une arcade architecturale supportée par deux colonnes symboliques tressées. De l'arcade se pend un lustre ornemental au-dessus d'un vase qui s'appuie sur un bol. Du vase, du bol et de leur entourage jaillissent des ramifications formidables de plantes, de fleurons et de bourgeons. Des deux côtés, trônent deux rectangles étroits verticaux, au milieu de chacun sort un arbre de cyprès réaliste autour duquel s'enroulent des rinceaux de liseron dans un mouvement hélicoïdal qui complète les dessins de l'arbre.



80. MOSQUE OF IBRAHIM AGHA,
TILEWORK ON PSEUDO MIHRAB, 17th CENTURY.

80. MOSQUÉE D'IBRAHYM AGHA,
PSEUDO MIHRAB EN FAÏENCE, XVIIe SIÈCLE.

٨٠. لوحة زخرفية من الخزف: مسجد «أغا سنقر»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨١- جدارية زخرفية من مسجد «أغا سنقر» تتجانس مع اللوحة السابقة في المجموعة اللونية ونوعية العناصر النباتية والتقسيم الهندسي. الشرفات أعلى التصميم تطابق نظائرها في التصميم السابق في حين تتنوع وتختلف العناصر النباتية والتكرارية في أنساق مائلة رأسية على خلاف اللوحة السابقة، التي اتخذت عناصرها انشقاقًا مائلًا توجهها الوردات الكبيرة في تتابعها السُّلمي، وبينها الزهرات الدائرية الأصغر مساحة و ورقات الشجر الصاعدة والأخرى الهابطة في الاتجاه.

81. A tiled panel from the mosque of Agha Sonkor, it shares its color scheme with the previous figure and also the types of botanical elements and geometric divisions employed within it. The bands above the main design are almost identical to the previous figure, in this case, however, the botanical elements and their repetition are slightly different in that, there are stems that lean vertically as opposed to the previous figure. In this figure the elements start out by leaning towards and facing large flowers, and between them there are smaller circular flowers and tree leaves that seem to go up and others that seem to go down.

81. Une faïence murale de la mosquée "Agha Sonqor" qui s'harmonise avec le panneau précédent du point de vue du groupe de couleurs et du type d'éléments végétaux et de divisions géométriques. Les lambrequins qui se trouvent en haut du design sont identiques à ceux du design précédent, alors que les éléments végétaux répétés dans des ordonnances inclinées et verticales varient et diffèrent du panneau précédent. Les éléments prennent un clivage oblique guidé par de grands fleurons dans leur succession échelonnée. Entre eux figurent des fleurons circulaires plus petits et des feuilles d'arbres ascendantes et descendantes.



81. TILEWORK ON THE MOSQUE OF IBRAHIM AGHA, 17th CENTURY (2).

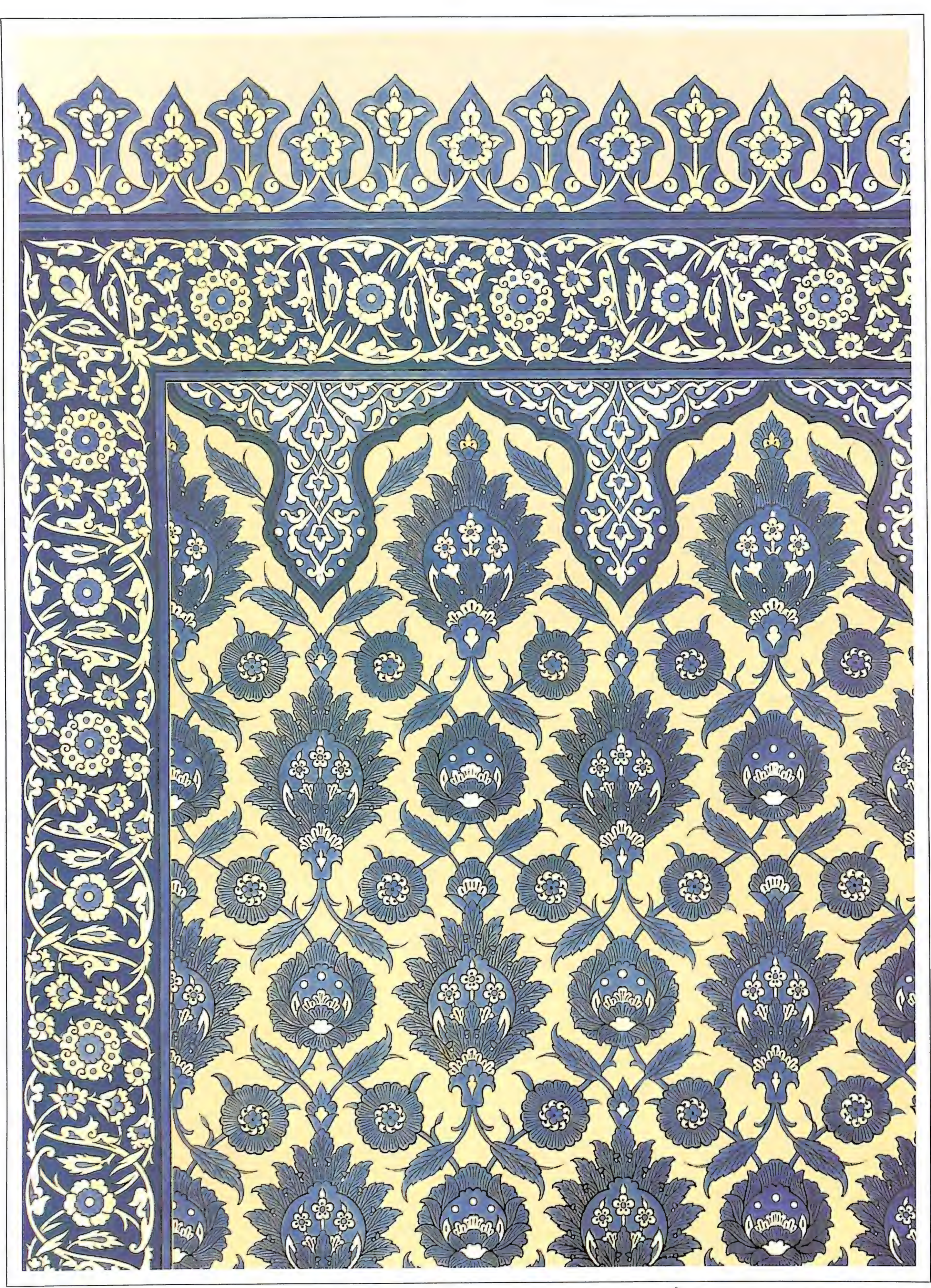
81. FAÏENCES MURALES DE LA MOSQUÉE D'IBRAHYM AGHA, XVIIe SIÈCLE (2).

٨١. بلاطات زخرفية – مسجد «أغا سنقر»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨٢- جدارية زخرفية من الخزف تتميز بالاقتصاد في المجموعة اللونية مما يكسبها هدوءًا وروحانية، كما تساهم التكرارات المنتظمة في إضفاء معادل رمزي للتسبيح والتأمل. الإفريز الذي يؤطر المساحة شغل بالألوان الفاتحة بزخارف أرابيسكية على أرضية قاتمة، على حين رسمت بقية المساحة، بما فيها الشرفات العلوية، بألوان هادئة الدرجات على أرضية بيضاء.

82. A decorative wall of tilework, unique in the economy of its color scheme, which is calm and spiritual. The organized repetition also helps in shedding light on the symbolic balance, and inspires admiration. The frieze that borders the space is busy with light colors and arabesque decorations on a dark background. The rest of the decoration, including the top edge, is painted with calm colors and gradations on a white background.

82. Une faïence murale marquée par l'économie des groupes de couleurs, ce qui imprègne le panneau de sérénité et de spiritualité. Les répétitions régulières contribuent à donner un équivalent symbolique à l'invocation et à la contemplation. La frise qui encercle la surface a été peinte de couleurs claires avec des motifs d'arabesques sur fond foncé. Le reste de la surface y compris les lambrequins supérieurs a été peint de couleurs calmes sur fond blanc.



82. TILEWORK ON THE MOSQUE OF IBRAHIM AGHA, 17th CENTURY (1).

82. FAÏENCES MURALES DE LA MOSQUÉE D'IBRAHYM AGHA, XVII^e SIÈCLE (1).

٨٢. بلاطات زخرفية - مسجد «إبراهيم أغا سنقر»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨٣- جدارية من قصر رضوان باشا على طراز (إزنك) قوامها عناصر تكرارية تحوم مفرداتها حول زهرة اصطلاحية ثمانية الأضلاع، وترس مزهر كأنه بحيرة بداخلها جزيرة تتشعشع فيها زهور الياسمين. ورقات الشجر التي تشبه الريش تلعب دورًا محوريًا في توجيه حركة العين وفي ربط العناصر بعضها بالبعض الآخر. وزهرات كبيرة، وأخرى متوسطة مركبة، وثالثة ذات جناحين من ورق الشجر، وتخرج منها براعم وزهور أعلى التصميم. شريط أرضية قاتمة عكس المساحة الرأسية الكبيرة بيضاء الأرضية، وعليها زخارف تكرارية من التروس الزهرية والوردات المجنحة. تتعدد ألوان هذه الجدارية لتشمل درجات الأزرق والأخضر والتركواز والبنفسجي والأسود.

83. A wall from Qasr Roduan Pasha based on the Iznik style, complete with repetitive elements. These elements surround a large octagonal flower, which resembles a lake that contains another lake that contains an island from which jasmine flowers radiate. Leaves that resemble feathers give the illusion of movement and tie the decorative elements together. From large flowers, medium sized ones, and flowers with two wings of leaves emerge more flowers and flower buds. At the top of the design there is a band with a dark background. Opposite to this is a large primary space with a white background and on top of this are repeated patterns of winged flowers. There are many different colors on this wall, including gradations of blue, green, turquoise, purple and black.

83. Une faïence murale du palais de Rodouan Pacha adoptant le style de la ville d'Iznik. Elle est basée sur des éléments répétés dont les détails voltigent autour d'un fleuron conventionnel octogonal, et autour d'un engrenage fleuri qui ressemble à un lac renfermant une île où s'épanouissent les jasmins. Les feuilles d'arbre analogues aux plumes jouent un rôle moteur dans l'orientation de l'œil et dans la liaison des éléments. Existent de même de grands fleurons, d'autres de taille intermédiaire et complexes et un troisième genre muni de deux ailes de feuilles d'arbres et d'où sortent des bourgeons et des fleurons en haut du design. Un ruban à fond foncé a mis en relief le grand arrière-plan blanc sur lequel se trouvent des ornementations répétées d'engrenages fleuris et de fleurons à ailés. Les couleurs de cette faïence murale se multiplient pour s'étendre aux degrés de bleu, de vert, de turquoise, de lilas et de noir.



83. TILEWORK, QASR RODUAN, 17th CENTURY (2).

83. FAÏENCES MURALES DE QASR RODOUAN, XVIIe SIÈCLE (2).

٨٣. جدارية خزفية من قصر «رضوان»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨٤- جدارية من البلاطات الخزفية عبارة عن عقود كالشرفات، بداخلها وحدات تكرارية من الأرابيسك، تعلوها حشوات مقلوبة ذات أرضية مرقطة وفوقها فروع نباتية وأوراق وزهور يعلوها شريطان أحدهما زخارفه كثيفة ومتشابكة عن الآخر الذي يعلوه. وقد نفذت تلك البلاطات بالألوان تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، وفوق أرضية من الأبيض أو العاجي المعتم، كما في اللوحة السابقة ويتضح فيها التأثير التركي.

84. A wall of porcelain tiles composed of arches like *shurfat*, which contain repetitive arabesque units. Above these are upside down patterns with a dotted background and botanical tendrils, leaves and flowers swirling above them. These are formed into two bands, one filled with a much denser network of decoration than the one above it. These tiles were made by applying a transparent glaze to the painted surface of the tile. The tiles have white or ivory backgrounds, as in the previous figure where a Turkish influence is also evident.

84. Une faïence murale formée d'arcades comme des lambrequins à l'intérieur desquels se répètent des unités d'arabesques surmontées de remplissages renversés sur fond tacheté où se trouvent des rinceaux, de feuilles et de fleurons. Au dessus des remplissages, deux rubans dont l'un est plus touffu en ornementations denses et entrelacées qui l'autre qui lui est supérieur. Les dalles ont été recouvertes de couleurs sous l'enduit de glaçure transparente, sur fond blanc ou ivoire foncé, comme le panneau précédent. L'impact turc y est évident.



84. TILEWORK, QASR RODUAN, 17th CENTURY (1).

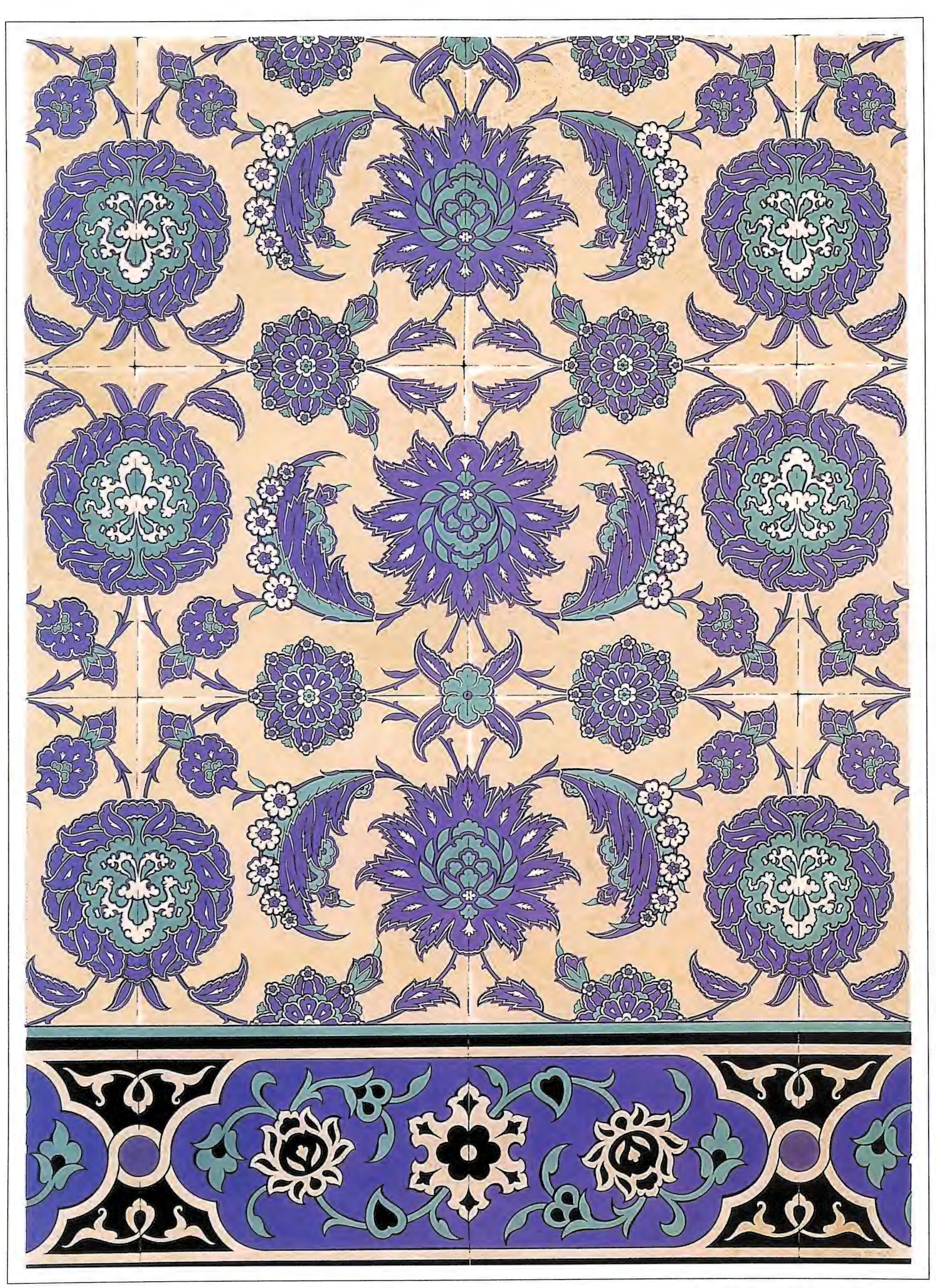
84. FAÏENCES MURALES DE QASR RODOUAN, XVII^e SIÈCLE (1).

٨٤. جدارية خزفية من قصر «رضوان»، من القرن السابع عشر الميلادي.

٨٥- بلاطات خزفية تكرارية لتصميمات متقابلة يتضح فيها التأثير التركي؛ إذ تشبه تقاليد البلاطات الخزفية التي اشتهرت بها مدينة «إزنك» التركية. كما يتضح عدم التجانس بين زخارف الإفريز السفلي ذي الزخارف المنفذة بطريقة الإستنسل المبسطة، وبين المساحة العليا التي تحتوي على تفصيلات زخرفية تشبه المفرغات، التي عرفت في تصميمات خيال الظل التركي، الذي تقطع زخارفه من الجلد الشفاف ويلون. وقد نفذت هذه البلاطات بألوان الأكاسيد تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، وفوق أرضية من الطلاء الزجاجي المطفأ الفاتح كأرضية. ويراعي الخزاف أن تكون تلك الأرضية خشنة غير مصقولة حتى لا تتسيل الألوان عند الحريق.

85. Repetitive tilework in mirrored designs where the Turkish influence is evident. There are similarities here to the traditions of tilework that the Turkish city of Iznik was famous for. A lack of unity is also clear between the decorative frieze at the bottom whose ornamentation is made from simple stenciling, and the space above the frieze which contains decorative details that resemble openings, popular in the designs of Turkish shadow puppets that were decorated by cutting and coloring the leather. These tiles were created with oxidized colors underneath a transparent glaze on top of a light opaque glaze. The ceramicists were careful to ensure that the background was solid so that the colors did not melt during the firing process.

85. Des dalles de faïence répétées pour des design opposés où se révèle l'influence turque, cette faïence étant proche des dalles argileuses traditionnelles de la ville turque d'"Iznik". L'incohérence est évidente entre les ornementations de la frise d'en bas qui sont réalisées conformément à la méthode simple du pochoir et entre la surface supérieure qui comprend des détails décoratifs ressemblant aux ajours connus dans les design des marionnettes d'ombre turques. Les ornementations colorées de ces dernières sont découpées du cuir transparent. Les dalles ont été peintes des couleurs des oxydes sous l'enduit de glaçure transparente et sur fond de vernis de glaçure mate mais claire comme le fond. Le faïencier a tenu à ce que le fond soit dur et non poli pour que les couleurs ne fondent pas lors de la cuisson.



85. TILEWORK, PALACE OF ISMAIL BEY, 16th CENTURY.

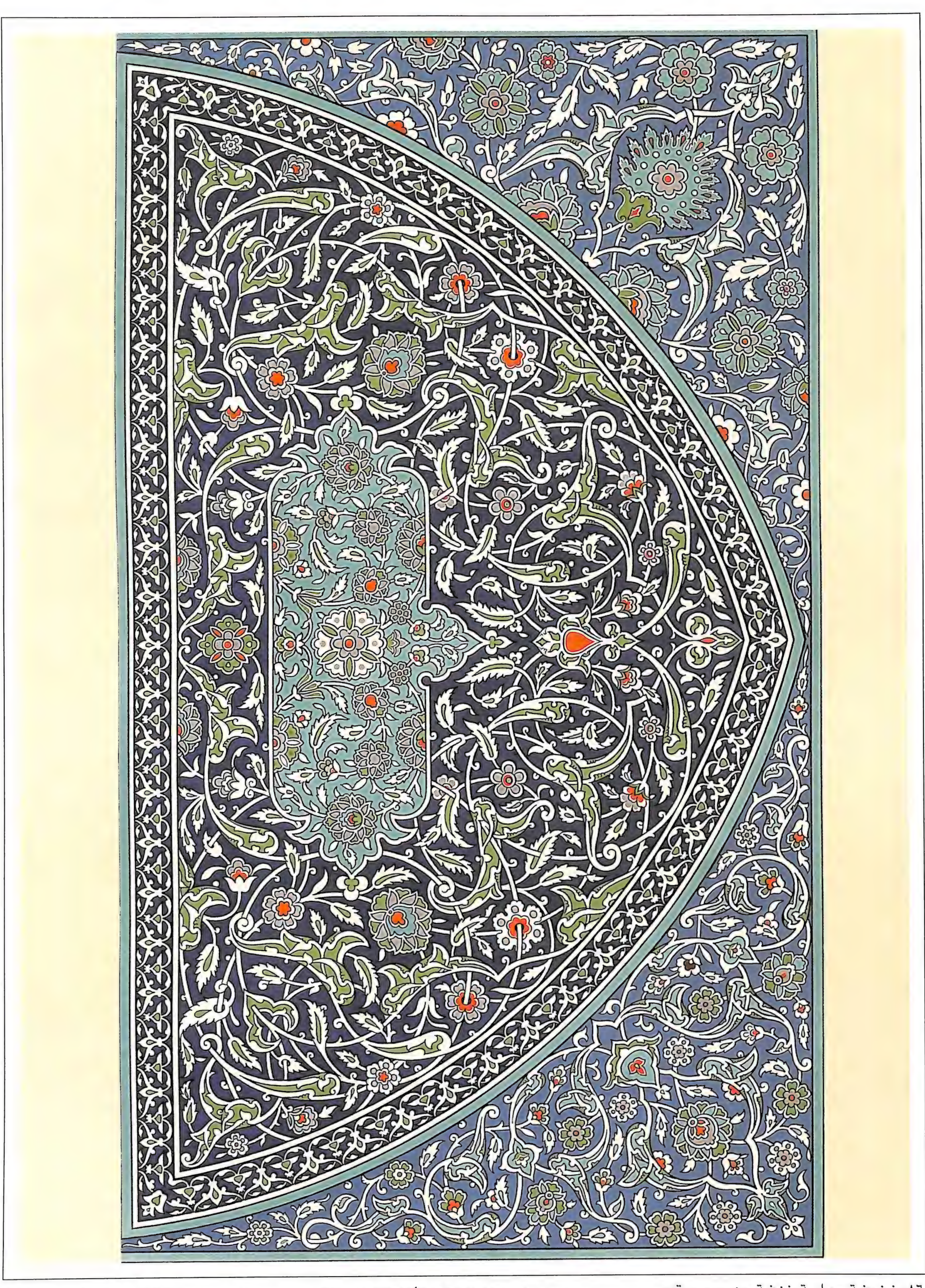
85. FAÏENCE MURALES DU PALAIS D'ISMAYL BEY, XVIe SIÈCLE.

٨٥. جدارية من بلاطة خزفية تكرارية من قصر «إسماعيل بك»، من القرن السادس عشر الميلادي.

٨٦- جدارية خزفية من مسجد مدينة قوص التي اختارها العباسيون مقرّا لخلافتهم في مصر في العصر المملوكي، حيث تمتعت بالفخامة والإتقان في صناعاتها كما سبق و وصفنا المنبر الخاص بمسجد قوص في اللوحتين رقمي (١١٩ و١٢١). يتوسط الجدارية عقد جميل يحتوي على زخارف نباتية حلزونية متداخلة، حول جامة تحتوي تكوينًا زخرفيًّا مستقلًّا، يحيط بالعقد شريط من الزخارف النباتية التكرارية، ويعلوه ركنان يكملان مساحة المستطيل، كل منهما يحتوي على تشبيكات أرابيسكية تبدو متشابهة بسبب المجموعة اللونية المتجانسة، ولكنها زخارف يختلف بعضها عن البعض الآخر كثيرًا في العناصر وفي التكوين الزخرفي. وبالرغم من التقابل الواضح في تصميم حشوة العقد إلا أنها ترسم كاملة على البلاطات كاللوحة، ولا تعتمد على تكرار الوحدات لكل بلاطة.

86. A tile wall from the mosque of Madinat Qus that the Abbasids, used as the base for their Caliphs in Egypt during the Mamluke period. This masque was luxuriously and well crafted as shown in the private minbar in the Qus mosque in figures 119 and 121. There is a beautiful central arch that contains spiraling, intertwining botanical decorations. Around the hollow of the arch there are lesser decorative compositions, while along the perimeter there is a band of repetitive botanical decorations. There are also two high corners that complete the rectangular space, each of which contain arabesque networks that create an illusion of similarity due to their similar color schemes, but in actuality they contain different decorations. In spite of the clear similarities in the design of the patterns of the arch, it was painted directly onto the tiles like a painting on canvas, and does not depend on the repetitive units on each tile.

86. Une faïence murale de la mosquée de la ville de "Qous" que les Abbassides ont pris comme siège de leur califat en Egypte à l'époque mamelouke. La ville était connue par la somptuosité et la parfaite maîtrise des industries comme on l'a décrit dans la description du *minbar* de la mosquée de "Qos" dans les planches n°119 et 120. Au milieu de la faïence, une belle arcade comprenant des motifs végétaux hélicoïdaux imbriqués, entourant une frise renfermant une composition ornementale indépendante. L'arcade est cernée d'un ruban de motifs végétaux répétés surmonté de deux écoinçons qui complètent la surface du rectangle. Chaque écoinçon comprend des entrelacs d'arabesques qui paraissent identiques à cause des groupes de couleurs cohérentes. Toutefois, il s'agit d'ornementations fort différentes dans les éléments et la composition décorative. En dépit de la complète similitude dans le design du remplissage de l'arcade, le remplissage se dessine entièrement sur les dalles comme une toile et ne s'appuie guère sur la répétition des unités de chaque dalle.



86. MOSQUE OF QUS, TYMPANUM AND CORNER PIECE IN TILEWORK, 16th CENTURY.

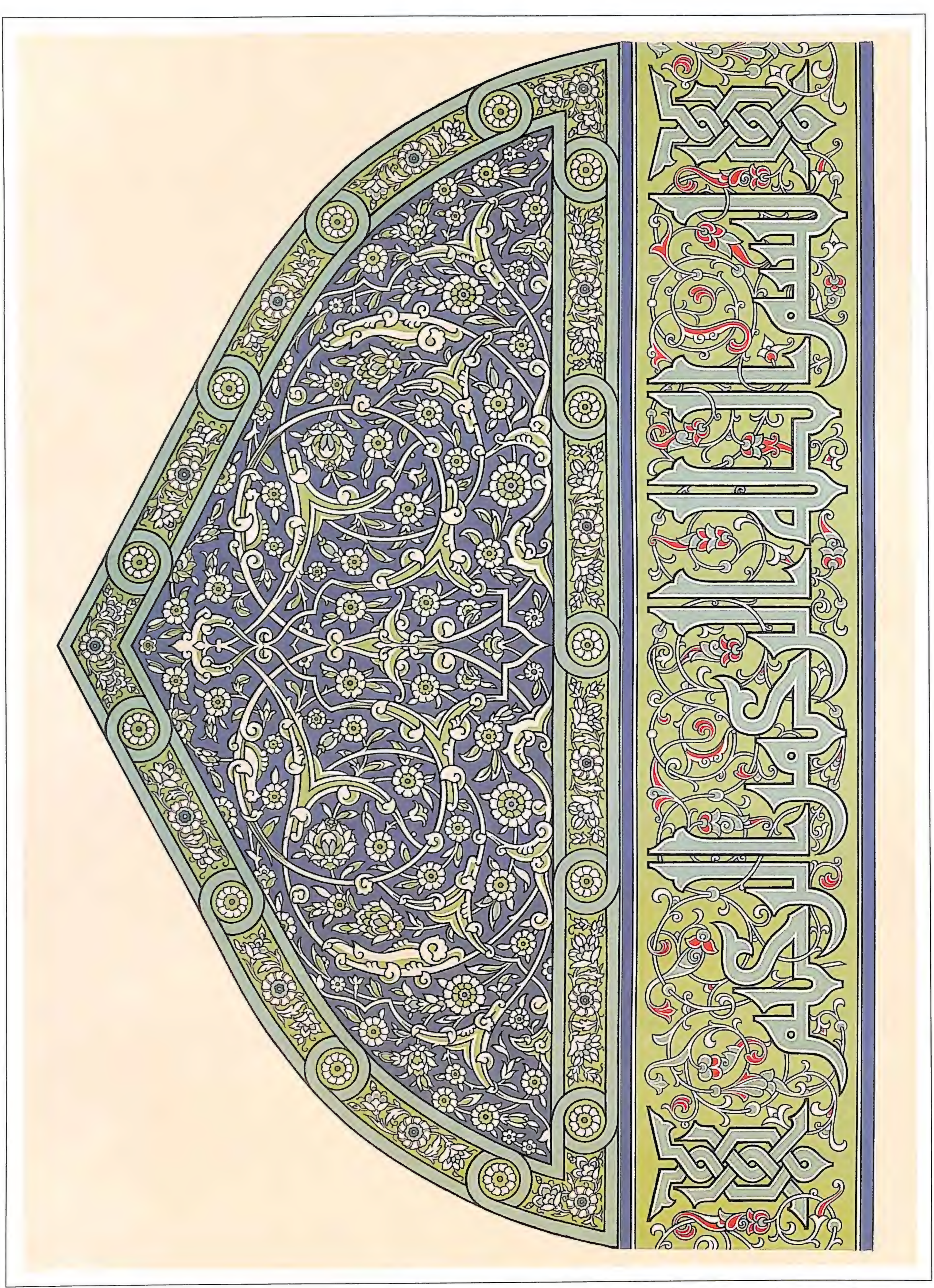
86. MOSQUÉE DE QOUS, DÉCORATION EN FAÏENCE, XVI^e SIÈCLE.

٨٦. زخرفية جدارية خزفية من مسجد قوص الكبير، من القرن السادس عشر الميلادي.

٨٧- عقد جميل من البلاطات الخزفية الملونة بدرجات من الألوان الباردة - الأخضر والأزرق - بدرجات مختلفة مع الأبيض وتفاصيل دقيقة باللون الأحمر. في قاعدة العقد البسملة بالخط الكوفي المضفر على خلفية من الأفرع النباتية الحلزونية المزهرة، وعلى العقد ذاته وبداخل رباط زخرفي تؤطره زخارف أرابيسكية متقابلة ومتضافرة من أوراق الشجر والزهور.

87. A beautiful arch of porcelain tiles, colored with gradations of cool shades, such as blue and green, with touches of white and details picked out in red. At the bottom of the arch is braided Kufic calligraphy on a background of botanical and spiraling tendrils and flowers. On the arch itself and inside the borders are arabesque decorations of trees and flowers.

87. Une belle arcade de dalles de faïence colorées des reflets de couleurs froides, bleue et verte, et avec des degrés différents de blanc et des détails minutieux en rouge. A la base de l'arcade, a été écrite la phrase "au nom d'Allah, le Miséricordieux, le Très Miséricordieux" en caractère coufique et tressé sur fond de rinceaux végétaux hélicoïdaux fleuris. Sur l'arcade même et à l'intérieur d'un ruban décoratif qui la cerne, des ornementations d'arabesques opposées et tressées de feuilles d'arbres et de fleurons.



87. CATHEDRAL MOSQUE OF QUS,
TILEWORK DECORATION, 16th CENTURY.

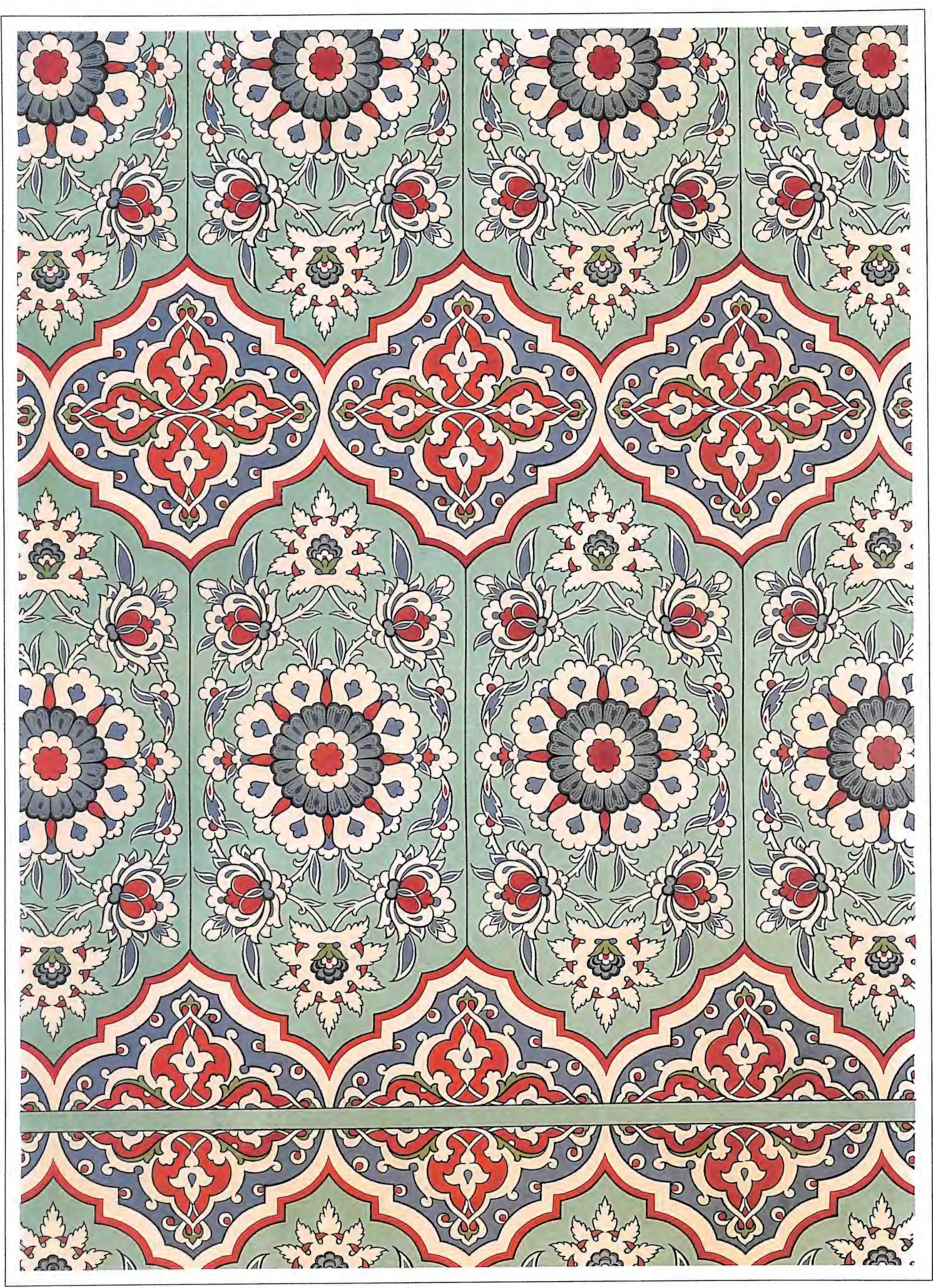
87. MOSQUÉE CATHÉDRALE DE QOUS,
TYMPAN ET ÉCOINÇONS EN FAÏENCE, XVIe SIÈCLE.

٨٧. عقد يمثل وحدة في إفريز من البلاطات الخزفية، من مسجد قوص الكبير، من القرن السادس عشر الميلادي.

٨٨- جدارية من البلاطات الخزفية تضم شرائط أفقية أقرب إلى تصميمات الخيامية الشعبية، وبينها مساحات رأسية تتوسطها زهرة تحيط بها ورود وبراعم تربط بينها أوراق نباتية وفروع. يفتقر هذا التصميم إلى التجانس والفخامة الباديين في التصميمات المرسومة في اللوحة رقم (٨٩) واللوحة رقم (٩٠).

88. A wall of decorative tilework containing vertical bands that are similar to local tent designs. In between the bands there are shapes that contain flowers surrounded with other flowers and flower buds which connect to stems and branches. This design lacks flair in comparison to the designs drawn in figures 89 and 90.

88. Faïence murale de dalles comprenant des rubans horizontaux qui ressemblent plutôt aux design de l'industrie des tentes populaires; entre ces rubans, il y a des surfaces verticales au milieu desquelles des fleurons entourés de roses et de bourgeons liés par des feuilles végétales et des rinceaux. Dans ce design, font défaut la cohérence et la majesté parues dans les design dessinés dans la planche n°89 et celle n°90.



88. KIOSK OF MAHU BEY, TILEWORK, 16th CENTURY.

88. FAÏENCE MURALES, DU KIOSQUE DE MAHOU BEY, XVI^e SIÈCLE.

٨٨. جدارية من على كشك «ماهو بك» من القرن السادس عشر الميلادي.

٨٩- جدارية من البلاطات الخزفية من كشك يرجع إلى القرن السادس، وكانت ترسم بالأكاسيد الملونة على البلاطات المطلية باللون الأبيض العاجي، وتغطى بطبقة من الطلاء الزجاجي، ويتطلب الأمر أن تحرق في الفرن أكثر من مرة لإتمام العمل، كما يحتاج عناية كبيرة لمنع تقوس البلاطات أو انكماشها غير المتجانس أثناء الحريق، حتى لا يتشوه التكوين التكراري ويختل توازنه.

هذه الجدارية يؤطرها إفريز علوي وآخر سفلي. في الصف العلوي يتيح التصميم إمكانية التكرار المنتظم حيث تتكامل التصميمات على نسق أفقيّ، أما في الصف السفلي فتتطلب الوحدة التكرارية أن توضع معتدلة ثم تليها بلاطة مقلوبة بالتتابع لتكامل الإيقاع التكراري في اللوحة الأساسية.

89. A wall of decorative tiles that dates back to the 16th century. The tiles were painted with oxidized colors and were covered with an ivory white background. They were covered with a transparent glaze and fired several times until they were ready. The process required a lot of supervision to prevent the tiles from cracking or bowing, which would disrupt the balance of the eventual composition.

This wall is framed by frieze at the top and a frieze at the bottom. In the upper frieze there is a complicated repetitive design that complements the other designs based on verticals. The bottom frieze, on the other hand, uses a repetitive unit to achieve a sense of balance but also complements the repeated rhythm in the main composition.

89. Une faïence murale d'un kiosque datant du sixième siècle, dessinée par les oxydes colorants sur des dalles enduites de blanc cassé d'ivoire et couvertes d'une couche de vernis de glaçure. La technique nécessitait que les dalles soient brûlées dans des fours à plusieurs reprises pour que le travail soit accompli, et exigeait de même un grand soin pour éviter l'incurvation des dalles ou tout rétrécissement incohérent lors de la cuisson; il fallait à tout prix prévenir la déformation de la composition répétée et toute menace de déséquilibre.

Cette faïence murale est délimitée par une frise supérieure et une autre inférieure. Dans le rang d'en haut, le design permet la possibilité d'une répétition régulière de façon à ce que les design se complètent sur une ordonnance horizontale. Quant au rang d'en bas, l'unité répétée exige la succession d'une dalle droite et d'une autre renversée pour compléter le rythme répété de la planche initiale.



89. KIOSK, TILEWORK, 16th CENTURY.

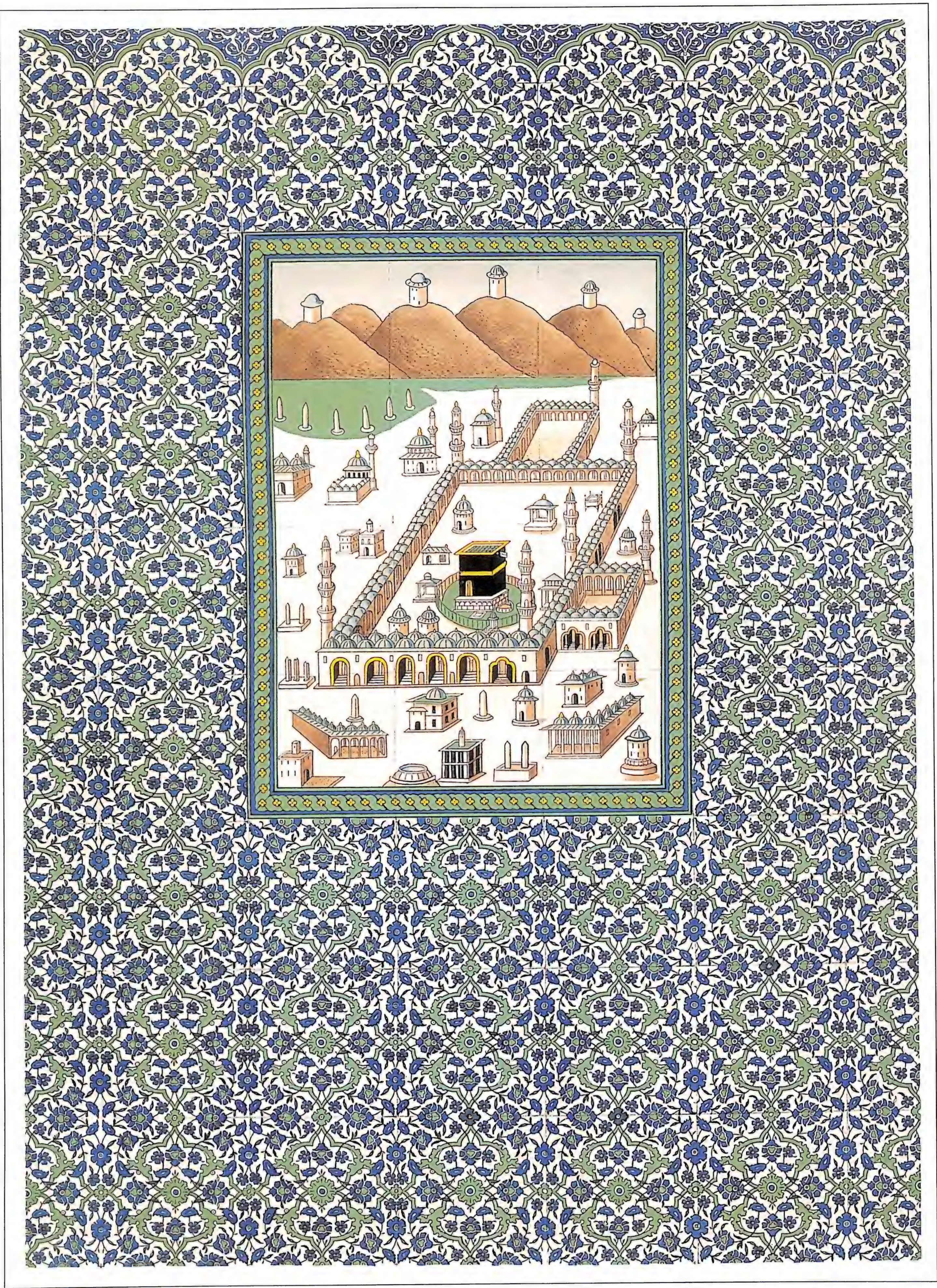
89. FAÏENCES MURALES D'UN KIOSQUE. XVI^e SIÈCLE.

٨٩. جدارية من على كشك، من القرن السادس عشر الميلادي.

٩٠- جدارية من البلاطات الخزفية المزججة من ديوان «خورشيد باشا» تتوسطها لوحة تصور الكعبة والمزارات المقدسة، تحيطها إطارات، ثم بلاطات زخرفية تكرارية بتكوينات أرابيسكية نباتية مركبة من مستويين، الأزرق القاتم في الخلفية على اللون العاجي، والأخضر في الأمامية. وتلتف الأفرع الزرقاء حول الفروع النباتية الخضراء في مواضع معينة، كما أن التكرار المنتظم للبلاطات الزخرفية يعطي إحساسًا بصريًا هادئًا بالرغم من الازدحام بالعناصر، وهو ما يرمز للصفاء الذي سيجده المؤمنون في الجنة المقرون بفرط الخير وتعدُّد النعم. وفي اللوحة عمد الفنان إلى التعبير عن المنظور المتماثل والتظليل للتعبير عن العمق والتجسيم للعناصر المعمارية ومحيطها البيئي. وقد شاع هذا النمط من الموضوعات وأساليب الرسم والزخرفة في العصر العثماني في مصر في تزيين القصور، ومنها أمثلة في سبيل«كتخدا» والتكيات القاهرية العديدة.

90. A wall of decorated glazed tiles from the divan of Khurshid Pasha. In the middle there is an image of the Ka'aba and the surrounding holy area is framed by a border. Around the border, there are tiles decorated with repetitive botanical arabesques constructed on two levels, the dark blue of the background on an ivory color, and green on top of that. Blue branches spiral around other green stems in various positions. The repeated system of these decorated tiles gives a visual sensation of calm in spite of the crowdedness of the components. This calm symbolizes the feeling of the faithful in heaven. In this figure the artist has effectively expressed the linear perspective, and used shadow to depict the depth and body of the architectural elements. This style of decoration and painting began to spread and grow throughout the Ottoman period in Egypt, particulary in the decoration of palaces.

90. Une faïence murale de dalles de glaçure du salon "Khorsheid Pacha", au milieu de laquelle un panneau représentant la kaaba et les lieux de culte saints ainsi que des dalles ornementales répétées ayant des compositions d'arabesques végétales formées de deux plans: le bleu foncé avec la couleur d'ivoire comme arrière-plan et le vert comme premier plan. Les rinceaux bleus s'enroulent autour des branches végétales vertes dans certains endroits. La répétition régulière des dalles décoratives donne une impression visuelle reposante malgré la profusion des éléments, ce qui symbolise la sérénité que les croyants trouvent dans le paradis, une sérénité doublée de beaucoup de bienfaits et d'une multitude de grâces. Dans le panneau, l'artiste a tenu à exprimer la perspective symétrique et l'ombrage pour souligner la profondeur et la matérialisation d'éléments architecturaux et de leur entourage environnemental. Ce type de thèmes et de techniques de peinture et d'ornementations s'est répandu à l'époque ottomane en Egypte dans l'embellissement des palais, c'est le cas par exemple du sabil (fontaine publique) de "Khatekhda" et des multiples couvents des mystiques du Caire.



90. TILEWORK, PANEL DECORATED WITH REPRESENTATION OF THE KA'ABA, PALACE OF KHURSHID PASHA, 16th CENTURY.

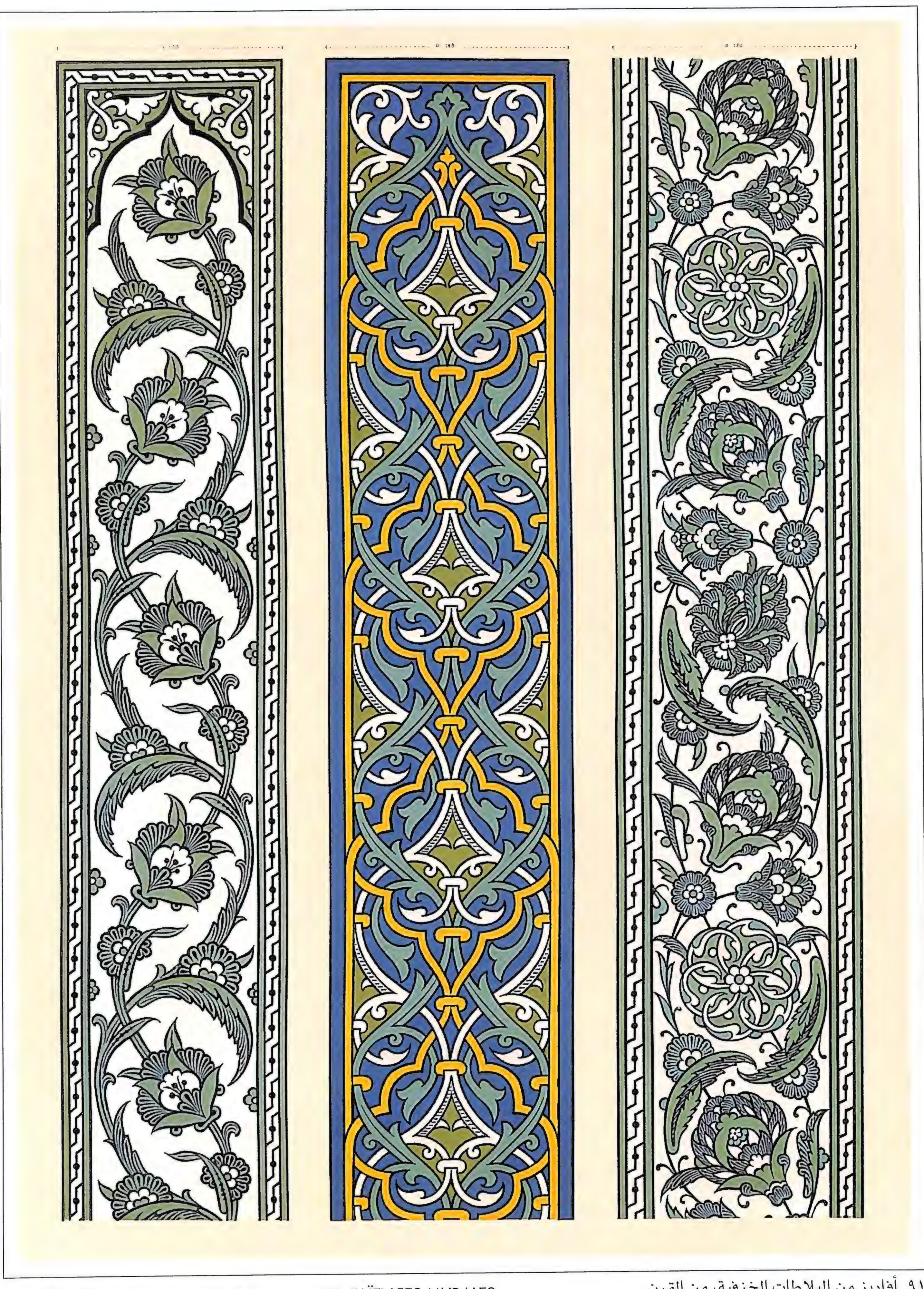
90. FAÏENCES MURALES. PANNEAU REPRÉSENTANT LA KAABAH ET SES ALENTOURS. XVIe SIÈCLE.

٩٠. جدارية من البلاطات الخزفية تحتوي على صور الكعبة وما حولها – قصر «خورشيد» باشا بالأزبكية، من القرن السادس عشر الميلادي.

٩١- بلاطات خزفية مزججة لتغطية الحوائط تتسم بالتنوع والثراء وتظهر فيها تأثيرات تركية. عند تأمل الشريط الأيسر خاصة نجد أوراق الشجر المرسومة تقود عين المشاهد يمينًا ويسارًا في أقواس واضحة بالتناوب.

91. Glazed tiles used to cover walls. These tiles are full of variety and are clearly influenced by Turkish styles. Looking at the left most band the reader will find leaves that lead the eye both to the right and to the left with their curves.

91. Une faïence de revêtement mural de glaçure employée dans le revêtement des murs et marquée par la variété et la richesse et par l'influence turque. En contemplant surtout le ruban de gauche, on trouvera que les feuilles d'arbres dessinées mènent l'œil de celui qui regarde à droite et à gauche dans des arcades claires alternatives.



91. TILEWORK, BORDERS, 16th CENTURY.

91. FAÏENCES MURALES.
BORDURES. XVIe SIÈCLE.

٩١. أفاريز من البلاطات الخزفية، من القرن السادس عشر الميلادي.

٩٢- تصميم لجداريات زخرفية من الموازيكو الخزفي الملون من القرن الرابع عشر الميلادي، يتضح فيه التأثير المغربي والأندلسي في صناعة «الزليج»، وهي صناعة فنية تقوم على قطع مساحات ذات أشكال هندسية متداخلة من بلاطات خزفية، تم تجميعها بالمونة على الجدران، وتتيح هذه التقنية استخدام ألوان عديدة في التصميم. وقد نفذ هذان التصميمان بالألوان المزججة على بلاطات خزفية.

92. A decorative wall design using colored tiles in a mosaic form, dating from the 14th century. The Moroccan and Andalusian influences are evident in the craftsmanship of the faience (*zallij*). This is a craft based on cutting geometric shapes from ceramic tiles, which are then assembled on the walls. This style is often accompanied by the use of many different colors. These walls were created with glazed and colored ceramic tiles.

92. Design des faïences murales en mosaïque de céramique colorée et datant du XIVème siècle. L'influence mauresque et andalouse se manifeste dans l'industrie de "zelliges", c'est une industrie artistique basée sur le découpage de dalles de faïence ayant de formes géométriques imbriquées et sur leur assemblage par le mortier sur les murs. Cette technique permet l'emploi de plusieurs couleurs dans le design. Ces deux design ont été réalisés par les couleurs de glaçure appliquées sur des dalles en faïence.



92. MIHRAB OF THE MOSQUE OF SHEIKHUN, TILEWORK, 14th CENTURY (2).

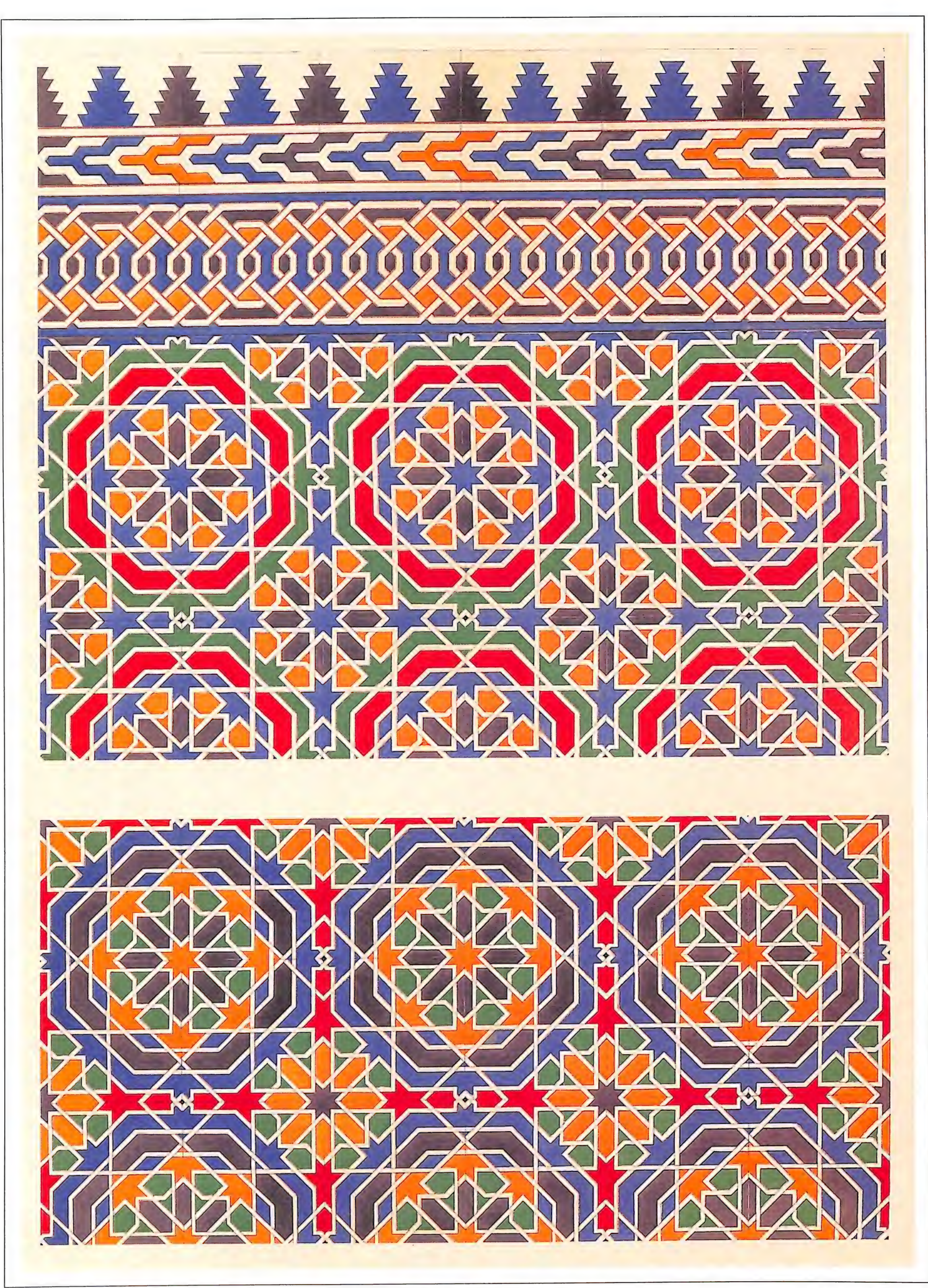
92. MIHRAB DE LA MOSQUÉE DE CHEYKHOUN. FAÏENCES MURALES, XIVe SIÈCLE (2).

٩٢. جدارية من محراب مسجد «شيخون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٩٣- زخارف هندسية من الأطباق النجمية بحدود خطية بيضاء تحصر مساحات متباينة الألوان تحتوي على الألوان الساخنة: الأحمر والبني والبرتقالي الفاتح؛ واللونين الباردين: الأخضر والأزرق. وتحدث التباينات اللونية والاتجاهات المختلفة للخطوط حسًا حركيًا ينبض بالحيوية، على حين توحده شبكة خطوط التحديد البيضاء وتحقق للتصميم التوازن المطلوب لتصميم المحراب. ويتضح من النموذجين الممثلين في هذه اللوحة تبديل المجموعات اللونية على نفس التصميم الخطي، الأمر الذي يترتب عليه اختلاف كبير في التأثير البصري على مبدإ التنويعات على اللحن الأساسي الواحد. ومن الواضح أن هذا التصميم هندسي خالص، في حين تضمن نفس المسجد تجليدات من البلاطات الخزفية ذات الطابع النباتي الخالص على المنهج العثماني، كما في اللوحة رقم (٧٥)، الأمر الذي يؤكد أن هذه الجداريات قد أضيفت للمسجد في أوقات متفاوتة.

93. A design made up of geometric decorations, constructed from layers of stars with white outlines that surround colored shapes. It contains warm colors such as red, brown and light orange and two cool colors, blue and green. The color scheme and the different directions of the lines give a sense of movement. Uniting it all there are white outlines throughout the work, giving the mihrab a much needed balance. The two examples in this figure clearly show the use of alternating color schemes with the same linear design. The contrasting color schemes create a lot of visual variety within one framework or system. It is thought that this geometric design was added to walls that were also decorated with botanical decoration, based on the Ottoman system as in figure 75. This suggests that these tiles were added to the mosque at a later time.

93. Des ornementations géométriques de figures étoilées avec des contours linéaires blancs délimitant des surfaces de couleurs fort différentes comprenant des couleurs vives: le rouge, le marron, l'orange clair ainsi que les deux couleurs froides: le vert et le bleu. Les divergences de couleurs et les différentes directions de lignes engendrent un sentiment d'agitation qui palpite de vitalité. Le réseau des lignes de démarcation blanches unit par contre le design et lui donne l'équilibre nécessaire pour la construction du *mihrab*. Les deux modèles reproduits dans cette planche soulignent la mutation des groupes de couleurs pour le même design linéaire, ce qui mène à un changement de l'impression visuelle, comme dans le cas des variantes produites sur une même mélodie. Il paraît que le design est purement géométrique, bien que la mosquée comprenne des revêtements de dalles en faïence purement végétales selon le style ottoman, comme on l'a vu dans la planche n°75. Ce qui confirme que ces faïences murales furent ajoutées à la mosquée dans des époques différentes.



93. MIHRAB OF THE MOSQUE OF SHEIKHUN, TILEWORK, 14th CENTURY (1).

93. MIHRAB DE LA MOSQÉE DE CHEYKHOUN. FAIENCES MURALES, XIVe SIÈCLE (1).

٩٣. بلاطات خزفية من على محراب مسجد «شيخون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

٩٤ – مجموعة بالغة التنوع ، من عهود إسلامية وطرز زخرفية مختلفة، لدقاقات الأبواب (السماعات) يتضح منها الدقة في سباكة ونقش المعادن وتفريغها كالنحاس والبرونز، ومستويات الفخامة والتعقيد إلى البساطة والأناقة، وتداخل العناصر الهندسية مع النباتية في ضفيرة متجانسة الاختلافات والتنوع بادية في الحجم وكمية التفاصيل والمحيط الخارجي، وفي علاقة السماعة في الجزء المثبت في الباب وفي الزخارف المنقوشة.

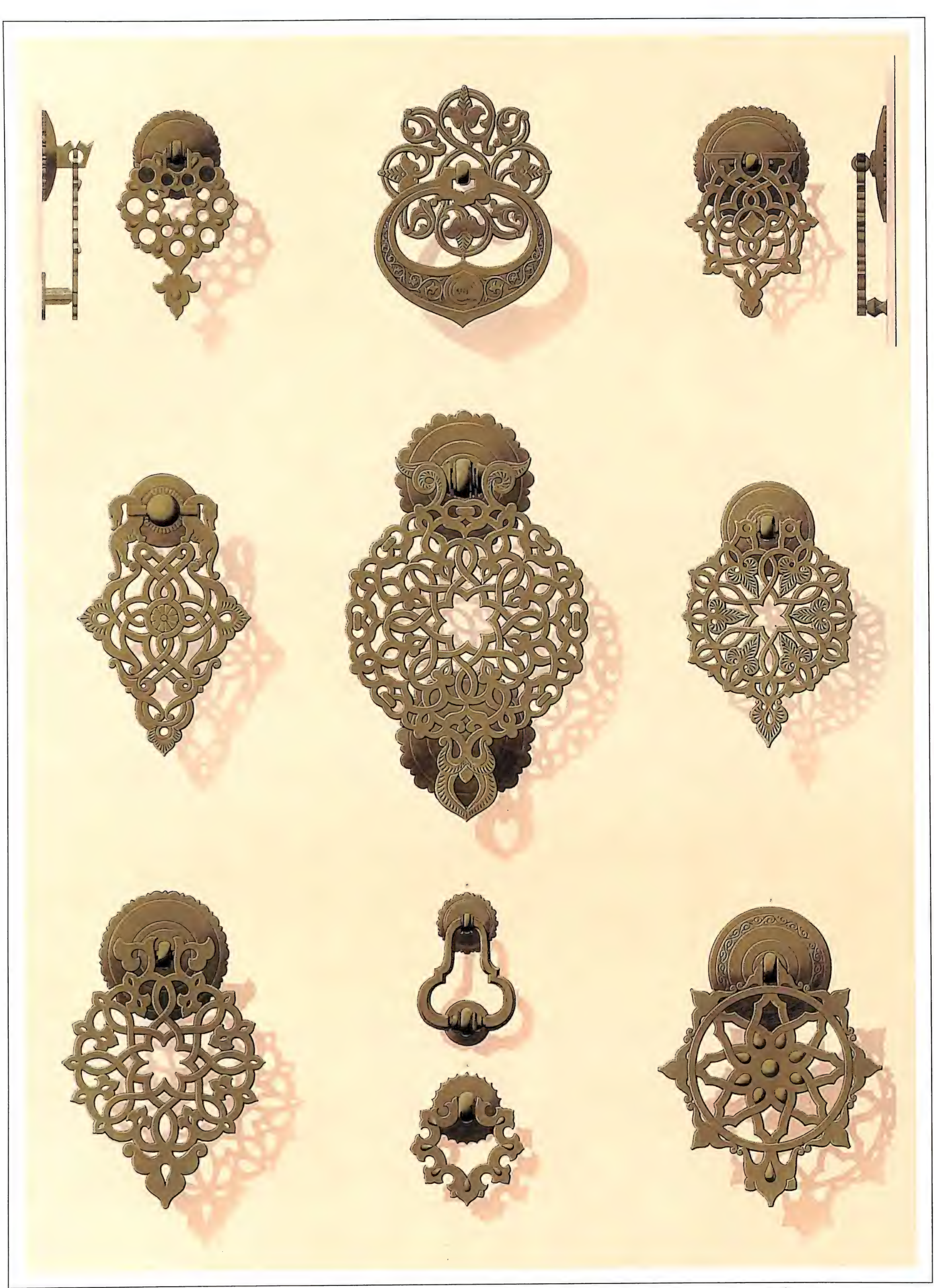
في بعض الأمثلة في النتوءات البارزة، في النموذج الأوسط على اللوحة، الفريد من نوعه، يوجد (رنك) داخل دائرة على المساحة التي تتخذ شكل الهلال. الرسمان يمين اللوحة ويسارها، في الصف العلوي، يبينان علاقة السماعات بالباب من منظور جانبي.

94. A collection of great variety from Muslim dynasties. As well as the different decorative styles of the door knockers, or al *samaa'aat*, the reader can detect the great accuracy apparent in the gilding and carving of metals such as copper and bronze, and appreciate the various levels of luxury, complexity and simplicity in the design. Geometric elements are present alongside botanical elements in a braid, which contains great variety in the size and the amount of details. The relationship between the knocker, the part that fixes it to the door and the carved decorations is also of interest.

In some of the examples, tiny parts occur in relief in the middle example, the only one of its kind, there is a blazon inside a circle on a shape that resembles a crescent. The drawings in the upper right hand corner and the upper left hand corner show the door knocker from both the frontal view and side view.

94. Une collection fort variée, remontant à des époques islamiques différents et appartenant à des styles ornementaux différents, des heurtoirs où se manifestent la finesse des métaux fondus, ciselés et ajourés comme le cuivre et le bronze et la conciliation de la majesté et de la complication d'une part et de la simplicité et de l'élégance d'autre part. Les éléments géométriques alternent avec les éléments végétaux dans une tresse fort cohérente même dans ses différences et ses variétés, comme cela s'illustre dans la taille, la quantité des détails, dans le périmètre extérieure, et dans la relation entre l'heurtoir avec la partie par laquelle il se fixe sur la porte et dans les ornementations ciselées.

Dans certains modèles, figure sur les parties saillantes, comme dans l'exemple qui se trouve au milieu de la planche et qui est bien singulier, un *reink* (armoirie) à l'intérieur d'un cercle sur une surface qui prend la forme d'un croissant. Les deux dessins qui se trouvent à droite et à gauche de la planches, dans le rang supérieur, soulignent les relations qu'entretiennent les heurtoirs avec la porte et ce de profil.



94. DOOR KNOCKERS AND DOOR HANDLES, VARIOUS PERIODS.

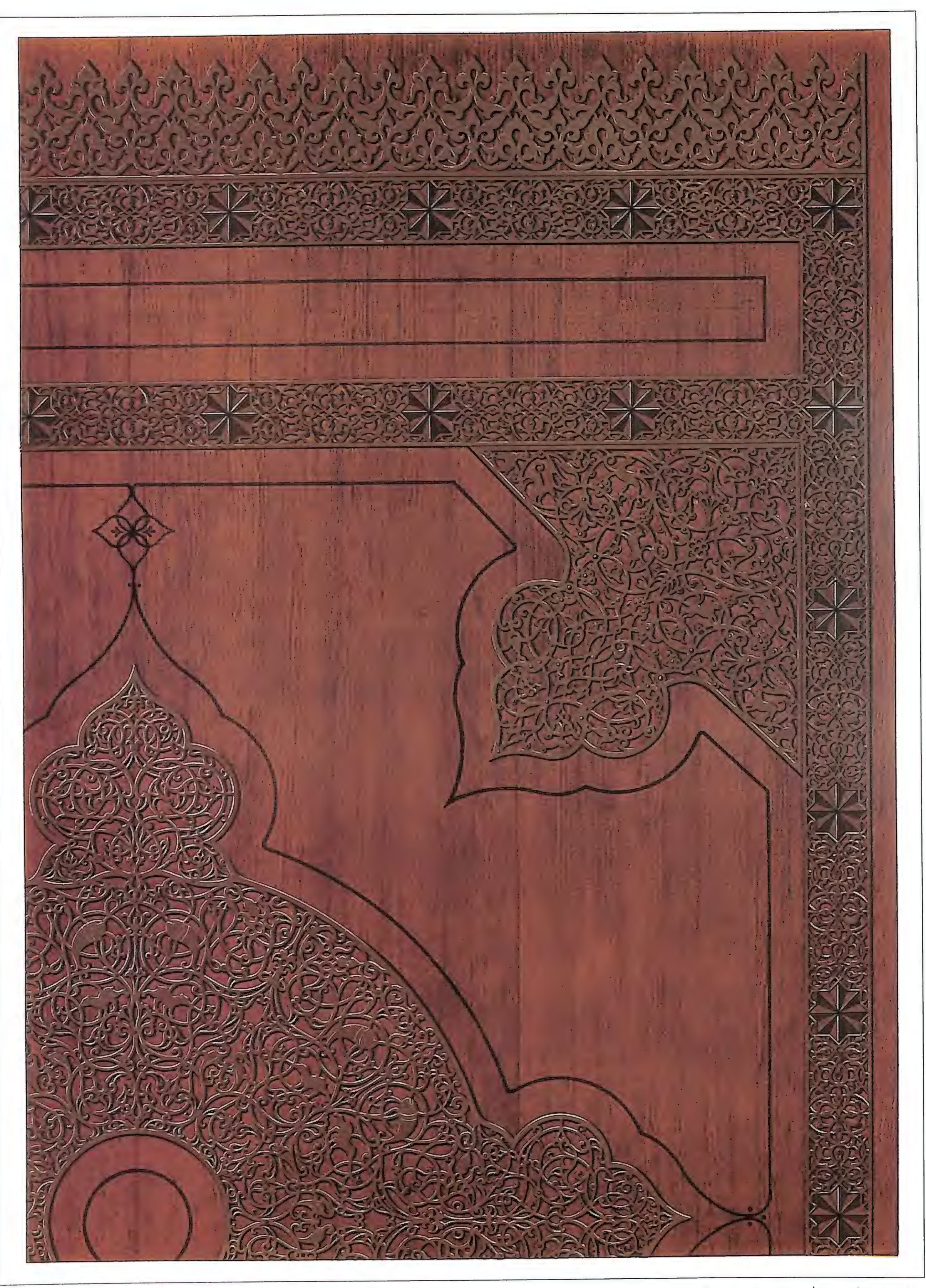
94. HEURTOIRS ET TIRANTS DE PORTES. DE DIVERSES ÉPOQUES.

٩٤. سماعات ومقابض أبواب من المعدن.

٩٥- تفصيل من باب خشبي مزخرف بالنحاس المفرغ بزخارف أرابيسكية نباتية متشابكة ومضفرة بطريقة تكرارية ومتقابلة، وحفر خطي متواز مع الخط الخارجي للقطع النحاسية. وهو عمل يتميز بالدقة والإتقان، كما أن زخارف هذا الباب نادرة حقّا لأنه الوحيد الذي نعرفه من أبواب المساجد الذي يحتوي على عناصر حية في تكوينه؛ فالتصميم الزخرفي للركن والسرة يحتوي على صور طيور وحيوانات مختلفة داخل التشكيلات النباتية المفرغة. وقد نجح الرسام في التعبير عن سمارة الخشب (هي التجازيع الظاهرة في ألواح الخشب مثل التي توضح اتجاه الألياف) في المساحة الخالية من الزخارف.

95. Details of a wooden door, decorated with copper and is etched with botanical, intertwined, braided, repetitive arabesques. It also contains other linear etching that parallels the exterior line of the piece of copper. It is a work unique in its accuracy and finishing. The decorations of this door were rare as it is the only door that is known to have survived from the mosque that contains these compositional elements. The design of the corner and the central area contain different birds and animals inside a botanical shapes. The artist was successful in expressing the darkness of the wood (the wood grain that shows the direction of the lines) in the spaces without decoration.

95. Détails d'une porte en bois orné de cuivre ajouré et de motifs d'arabesques végétales entrelacées et tressées d'une façon répétée et opposée. Une ligne parallèle à la ligne extérieure des pièces en cuivre a été gravée. C'est une œuvre marquée par la finesse et la perfection. De même, les ornementations de cette porte sont vraiment rares parce que c'est la seule porte de mosquée à comporter d'éléments animés dans sa composition. Le design décoratif de l'écoinçon et du médaillon comprend des dessins d'oiseaux et de multiples animaux insérés dans des compositions végétales ajourées. Le peintre a réussi à exprimer les veines du bois (les traces longitudinales sur les planches de bois comme celles qui montrent la direction des fibres) dans les surfaces dénuées de motifs.



95. MOSQUE OF EL KHANQAH, DETAILS OF A DOOR, 18th CENTURY.

95. DÉTAILS D'UNE PORTE DE LA MOSQUÉE D'EL KHANQAH. XVIIIe SIÈCLE.

٩٥. تفصيل من باب خشبي مزخرف بالنحاس، من مسجد «الخانقاه»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٩٦- باب خشبي مصفح بزخارف برونزية عبارة عن وحدة مركزية بيضوية مسننة تلتحم بأسفلها وأعلاها وحدتان متماثلتان ذواتا طابع نباتي. في مركز الوحدة الكبيرة نجمة اثنتا عشرية حول دائرة بارزة بها علامات محورية تدور حول مركز تنبثق منها ورقات نباتية ثلاثية حول المحيط، ثم تشبيكات أرابيسكية معقدة تفرش قلب المساحة الكبيرة وتمتد إلى الوحدتين أعلى هذه المساحة وأسفلها. ويؤطر الباب إزار عريض من الزخارف الأرابيسكية التكرارية الرقيقة المخرمة المسبوكة في البرونز، ومن داخله أربعة أركان تلتحم من الأسفل ومن الأعلى لتكون عقدًا علويًا وعقدًا مقلوبًا سفليًا، ودقاقتي باب زخرفيتين تقللان من التقابل التام للتصميم. والباب من سبيل «عبد الرحمن كتخدا» وهو أحد البنائين الذواقة والرعاة في العصر العثماني.

96. A wooden door with bronze decorations composed of a tooth-edge central, oval unit that is fused with two smaller units at the top and the bottom. In the center of the large unit there is a twenty-sided star around a three-dimensional half-sphere with lines that go round the center and from which emerge tri-leaved plants which circle the space. There are complicated arabesque patterns that surround the center of the large space and extends to the two units both above and below this space. There is a wide border that runs along the perimeter of the door with repetitive botanical arabesques that are gilded with bronze, and inside the four corners there are decorations that create an arch above and below the central pattern. The decorations are in perfect symmetry. The door is from the sibil of Abd El Rahman Kiahya and who was one of the greatest art appreciators and supervisors of the Ottoman period.

96. Une porte en bois plaqué d'ornementations de bronze formées d'une unité centrale ovale pointue. Deux autres unités identiques d'aspect végétal sont soudées aux parties supérieures et inférieures de l'unité initiale. Au centre de celle-ci, il y a une étoile à douze branches autour d'un cercle saillant muni d'indices axiaux tournant autour d'un centre et d'où sortent des feuilles végétales triples autour du périmètre. Des entrelacs d'arabesques compliquées garnissent le cœur de la grande surface et s'étendent vers les deux unités au-dessus et au-dessous de cette surface. La porte est cernée d'une bordure large faite d'ornementations d'arabesques répétées fines, découpées et fondues du bronze. A l'intérieur de la bordure, quatre écoinçons sont soudés d'en bas et d'en haut pour former une arcade recourbée supérieur et une arcade renversée inférieure. Les deux heurtoirs décoratifs du portail réduisent la complète correspondance des deux parties du design. La porte est celle du *sabil* (fontaine publique) de "Abd El Rahman Khatekhda", l'un des constructeurs amateurs et mécènes de l'art à l'époque ottomane.



96. DOOR OF THE SIBIL OF ABD EL RAHMAN KIAHYA, 18th CENTURY.

96. PORTE DU SIBYL D'ABD EL RAHMAN KYAHYA. XVIIIe SIÈCLE.

٩٦. باب سبيل «عبد الرحمن كتخدا»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

٩٧- تم إنشاء مسجد (قيسارية) بقلعة «سليمان باشا» الخادم، أحد الولاة العثمانيين بمصر، سنة (١٥٢٨م)، وقد تميز المسجد بنقوشه الملونة الرقيقة والكتابات الجميلة. وفي هذا اللوحة ضلفة صوان إلى اليسار مقسمة إلى ثلاث حشوات هندسية من الأطباق النجمية تلتف حول نجمة ثمانية مركزية لم تحتو، كما هو المعتاد، على زخارف نباتية دقيقة. وعلى المساحتين بين الحشوات الثلاث ثبتت ثلاثة أقراص مسننة لتضيف حسًا إيقاعيًا على التكوين. وإلى اليمين في اللوحة ضلفة شباك يعتمد تصميمها على وحدة «المفروكة» التي تقوم على مربع تحيط به أربعة مستطيلات بالتبادل. وقد حرص المصمم على تنفيذ بعض المستطيلات بحيث تعادل ضعف مساحة المربع المركزي، في حين جعل باقي المستطيلات ثلاثة أضعاف طول المربع حتى يتم توفيق التركيب مع المساحة الرأسية الطويلة الضيقة في العرض.

97. The mosque of Sisaryeh was established with the citadel of Sulayman Pasha, one of the Ottoman monarchs in Egypt in 1528. The mosque was unique with its colored carved graceful designs and beautiful calligraphy. In this figure there is a cupboard door on the left that is split into three geometric patterns constructed from layers of stars which surround a central octagonal star. In the spaces in between the patterns there are three toothed discs stuck to the door which add a sense of rhythm to the composition. On the right of the figure there is a window shutter whose design depends on a *mafrookah* unit that is based on the square surrounded by four rectangles. The designer carefully created some of the rectangles to balance out the weakness of the central square, in doing so he made the rest of the rectangles three times the length of the central square so as to achieve a harmony of composition with the tall narrow central space.

97. La mosquée de (Qaysareyah) a été construite, en 1528, à la citadelle "Soliman Pacha Al-Khadem", l'un des souverains ottomans d'Egypte. La mosquée est caractérisée par ses décorations colorées fines et par ses belles écritures. Dans cette planche, nous voyons à gauche un volet d'une armoire divisé en trois remplissages géométriques de figures étoilées entourant une étoile octogonale centrale qui ne contient pas, comme on a eu l'habitude de voir, des motifs végétaux imperceptibles. Sur les deux surfaces qui se trouvent entre les trois remplissages, trois disques pointus ont été fixés pour accorder un sens rythmique à la composition. A droite de la planche, un volet d'une fenêtre dont le design est axé sur une unité dite "frictionnée" basée sur un carré entouré de quatre rectangles en alternance. Le concepteur a tenu à réaliser certains rectangles de façon à équivaloir le double de la surface du carré central. Les autres rectangles sont le triple de la longueur du carré pour que le concepteur puisse les enclencher dans la surface verticale longue et étroite.



97. MOSQUE OF SISARYEH, SULAYMAN PASHA, LEAF OF A WINDOW SHUTTER, CUPBOARD DOOR LEAF, 16th CENTURY.

97. MOSQUÉE DE SYSARYEH, VENTAIL D'UN VOLET, VENTAIL D'UNE ARMOIRE, XVIe SIÈCLE.

٩٧. ضلفة شباك وضلفة صوان من جامع (قيسارية) «سليمان باشا»، من القرن السادس عشر الميلادي.

٩٨- باب صغير من بيت الأمير مجمع من حشوات نجمية في مساحة مستطيلة رئيسية، ومستطيلين أفقيين يكملان حشوات الباب، بكل منها رباط هندسي به حشوات وإطارات زخرفية نباتية. وقد زودت ضلفة الباب بمفصلات ذات أذرع طويلة زخرفية من الحديد الزخرفي المسبوك والمثقب، ودقاقة باب من البرونز تربط المناطق غير المشغولة بباقي التكوين الزخرفي. وإلى يسار اللوحة تفصيلات من حشوات الباب توضح أناقة ورقة وتركيب العناصر الهندسية والنباتية والحلول الإبداعية العديدة في تلك التركيبات. ويمكن ملاحظة أن الفنان قد عمد إلى تقصير المساحات الأفقية الملتحمة بالنجمة السداسية من اليمين واليسار وتكبير المساحات المتجهة إلى أسفل وإلى أعلى ليتوافق التصميم مع المساحة الرأسية.

98. A small door from Beit El Emir composed of star patterns in central rectangular spaces; two horizontal rectangles complete the pattern. In each rectangle there are geometric character with patterns, borders and botanical ornamentation. The hinges were added to the door with long arm-like metal structures. The door knocker which is made of bronze links the areas that are not busy with patterns to the rest of the decorative composition. On the left of the figure there are details of the patterns on the door which highlight the luxury and superior construction of the geometric and botanical elements, and the creative solutions applied to the composition. The reader will notice that the artist was forced to shorten the horizontal spaces that are welded to the hexagonal star from the right and the left they also enlarged the space that points downwards and upwards so that it would fit into the primary central space.

98. Une petite porte de la maison de l'émir, assemblée de remplissages étoilés dans une surface rectangulaire principale. Deux rectangles horizontaux complètent les remplissages de la porte, chacun comporte un ruban géométrique muni de remplissages et de cadres ornementaux végétaux. Le volet de la porte a été équipé de charnières dont les tiges longues et ornementales sont forgées de fer décoratif fondu et découpée. L'heurtoir de bronze de la porte lie les parties non décoratives au reste de la composition ornementale. A gauche de la planche, les détails des remplissages de la porte soulignent l'élégance et la finesse de la composition d'éléments géométriques et végétaux ainsi que les multiples solutions innovées dans ces compositions. On peut remarquer que l'artiste a eu recours intentionnellement à raccourcir la taille des surfaces horizontales soudées avec l'étoile hexagonale des deux côtés, droite et gauche, et à allonger les surfaces dirigées vers le bas et le haut pour aller de pair avec la surface verticale.



98. BEIT EL EMIR, SMALL DOOR WITH DETAILS, 16th CENTURY.

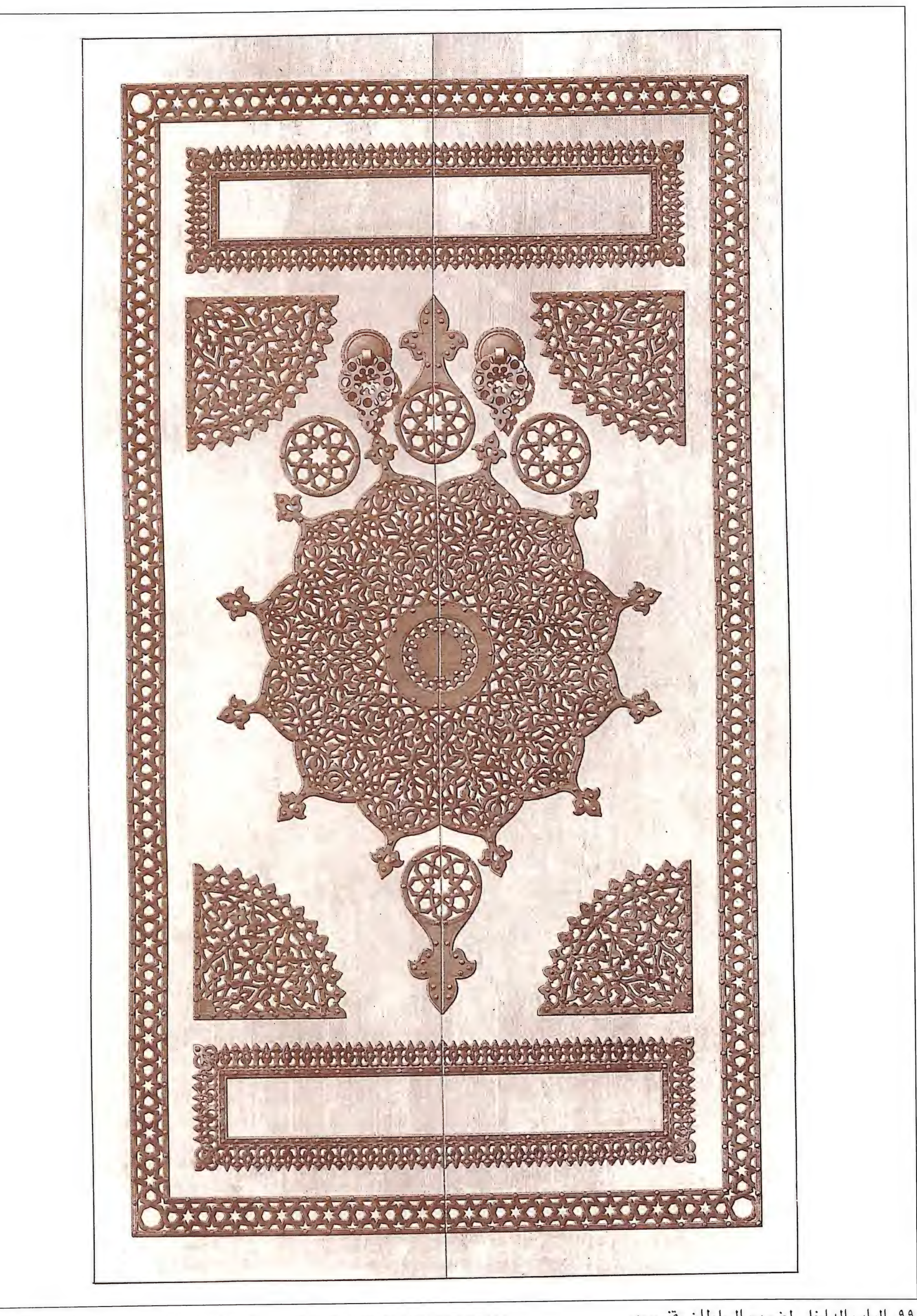
98. BEYT EL EMYR, ENSEMBLE ET DÉTAILS D'UNE PETITE PORTE, XVI[e] SIÈCLE.

٩٨. باب خشبي صغير من بيت الأمير، وتفاصيل زخرفية، من القرن السادس عشر الميلادي.

٩٩- هذا الباب المصفح بالزخارف البرونزية عبارة عن تنويع في إطار الطراز الواحد، فمكوناته الزخرفية والمساحة المركزية شبه الدائرية والأركان الأربعة والإطارات الزخرفية والمستطيلان السفلي والعلوي هي ذاتها التي تزخرف باب مسجد السلطان «برقوق» في اللوحة رقم (١٠٥) وباب مسجد «أولجاي اليوسفي» في اللوحة رقم (١٠٣). ولكن المميز في هذا الباب هو المساحة المركزية الاثنتي عشرية، وانفصال أرباع الدوائر في الأركان عن الإطار الذي يحيط بكل عناصر التصميم.

99. This door is adorned with bronze decorations and composed of a variety of forms based on one style. Its decorative components, particularly the circular central space, the four corners, the decorative borders and the upper and lower rectangles are in themselves what decorate the door of the mosque of Sultan Barquq in figure 105 and the door of the mosque Aulguy Al Yusify in figure 103. The unique characteristics of this door are the central space, the quarter circles that fill the corners, and the border that surrounds all the components in the design.

99. Cette porte plaquée d'ornementations en bronze constitue un spécimen évident de la variation qui peut exister à l'intérieur d'un même style. Ses composants ornementaux, la surface principale quasi-circulaire, les quatre écoinçons, les cadres décoratifs et les deux rectangles, d'en bas et d'en haut, sont les mêmes qui ornent la porte de la mosquée du sultan "Barqouq" qui figure dans la planche n°105 et celle de la mosquée "Olgay El-Youçoufi" qui figure dans la planche n°103. Mais ce qui distingue cette porte est la surface principale dodécagonale et la séparation des quarts de cercles des écoinçons du cadre qui cerne les éléments du design.



99. TOMB OF SULTAN QANSUWAH EL GHURI, INNER DOOR, 16th CENTURY.

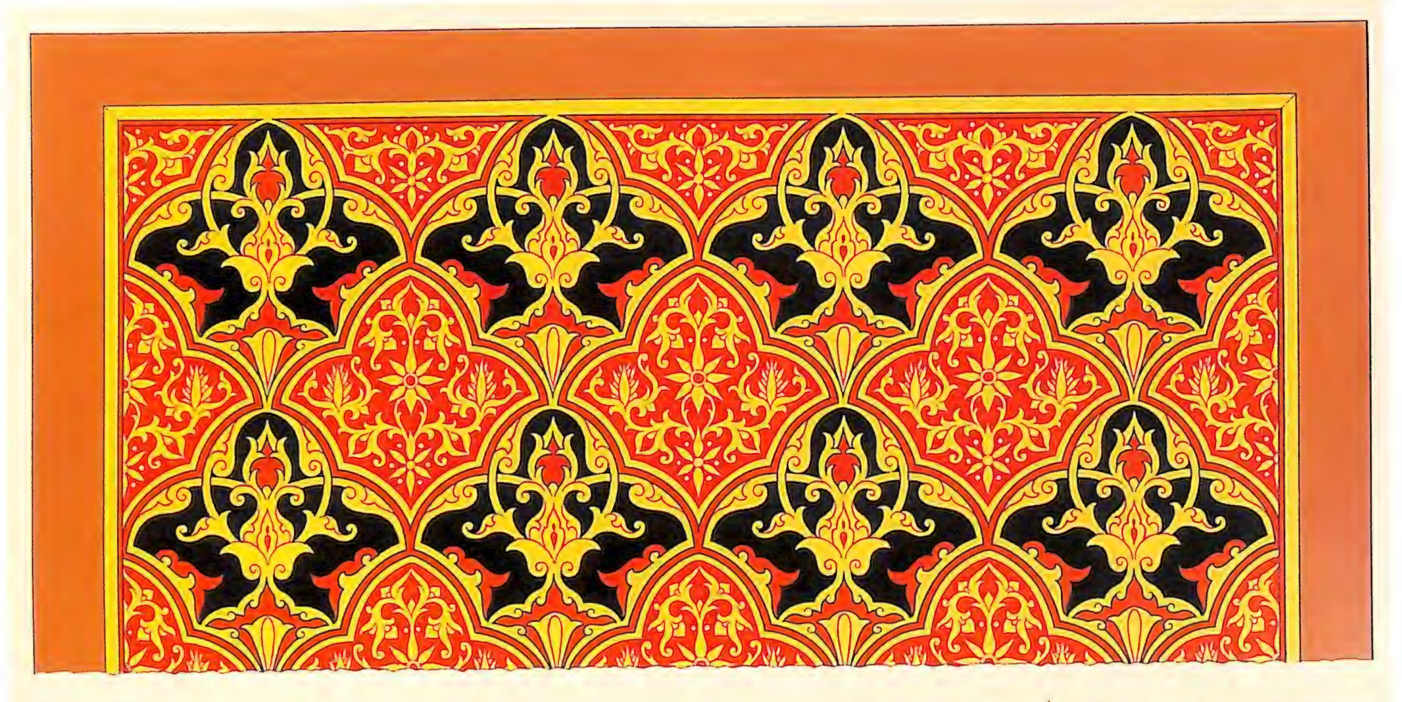
99. TOMBEAU DU SOULTAN QANSOUA EL GHOURY, PORTE INTÉRIEURE, XVIe SIÈCLE.

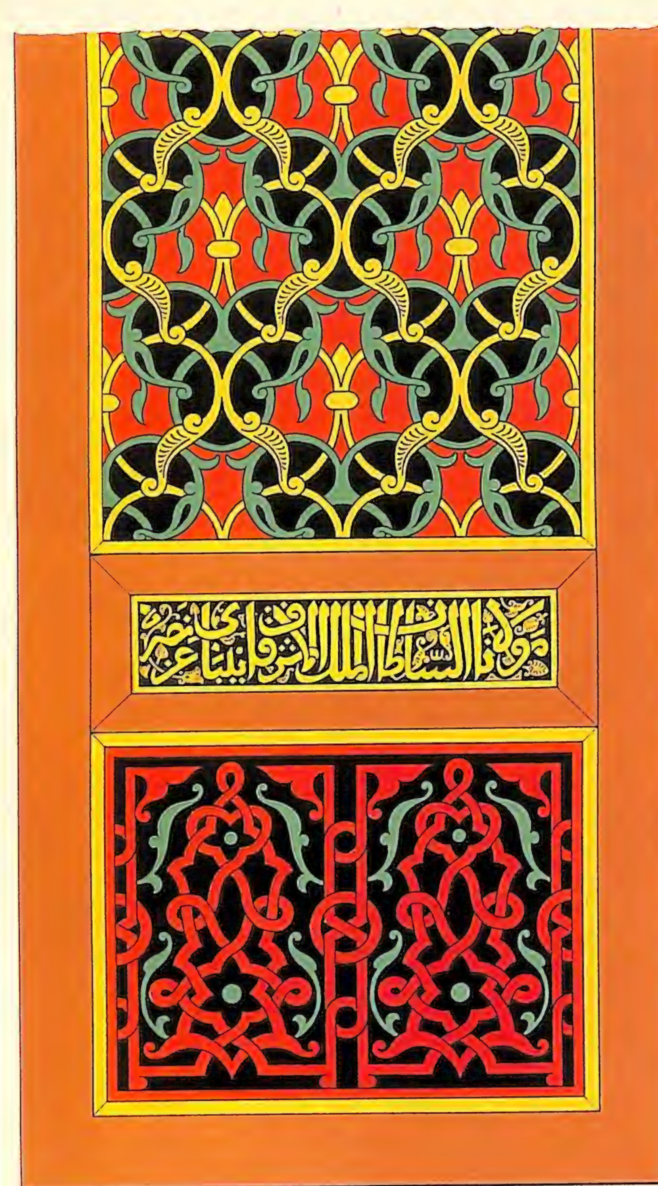
٩٩. الباب الداخلي لضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

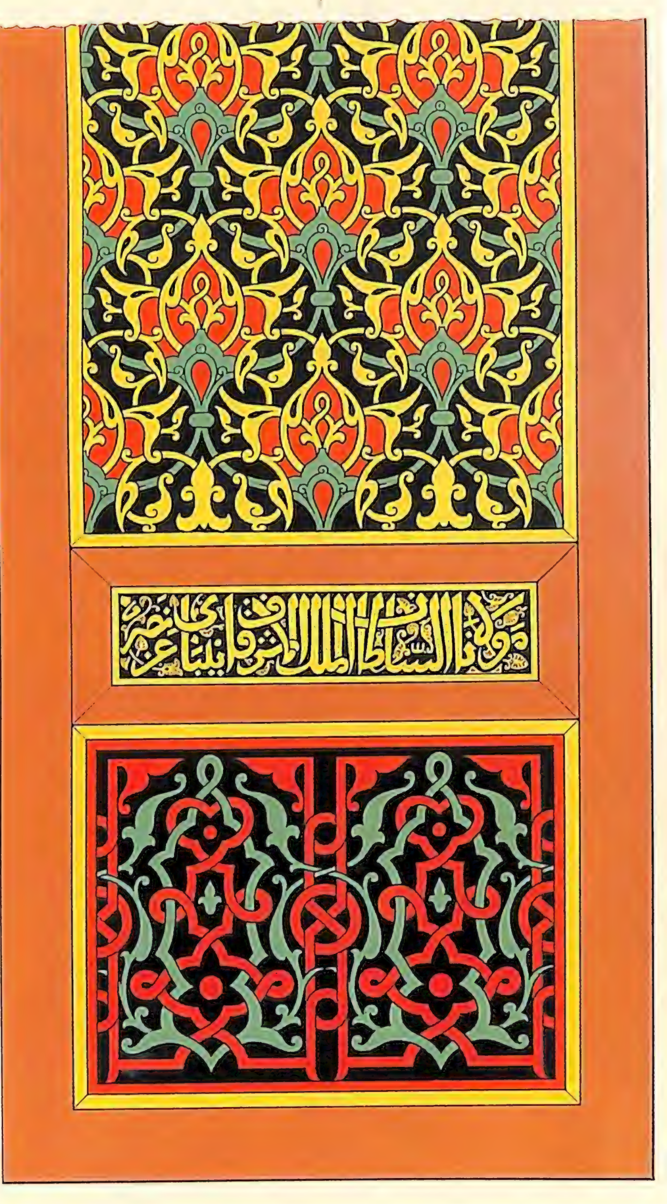
١٠٠- تفاصيل من أبواب وخزانات زخرفية من مسجد السلطان «قايتباي»، تجمع بين التقاسيم الهندسية والتوزيعات الأرابيسكية المتضافرة، وحشوات عليها عبارة: مولانا السلطان الملك «الأشرف قايتباي» عز نصره. وينفذ هذا النوع من الزخارف بالحفر ثنائي الأبعاد أو الملفوف على حشوات خشبية مستطيلة مجمعة في إطارات، والألوان في اللوحة اصطلاحية بغرض الإيضاح دون تمثيل الأصول المأخوذة عنها.

100. Details of decorative doors and safes from the mosque of Sultan Qaytbey. The purpose of this figure is to illustrate the geometric divisions and the arabesque braided patterns. There are patterns with the following phrase inscribed on them: "His highness the Sultan King Al Ashraf Qaytbey blesses his victory". This type of decoration is made up of two-dimensional etching and circular formations around wooden rectangular patterns within borders. The colors in the figure have been made artificially bright for the purposes of clarity, and do not represent the original colors.

100. Détails ornementaux de portes et d'armoires de la mosquée "Qaytbey", groupant des divisions géométriques, des répartitions d'arabesques tressées et des remplissages où est écrit: "Notre gouverneur le noble sultan Al Ashraf Qaytbey, qu'il soit vainqueur". Ce type d'ornementations se réalise par la sculpture bidimensionnelle ou enroulée sur des remplissages de bois rectangulaires assemblés dans des cadres. Les couleurs du panneau sont conventionnelles afin d'éclaircir, sans aucune volonté de reproduire les couleurs originales du panneau authentique.







100. MOSQUE OF QAYTBEY,
DECORATION ON DOORS AND CUPBOARDS, 15th CENTURY.

100. MOSQUÉE DE QAYTBAY,
ORNEMENTATION DES PORTES ET DES ARMOIRES, XV[e] SIÈCLE.

١٠٠. زخارف من أبواب وخزانات من مسجد السلطان «قايتباي»، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٠١- الباب الخارجي الرئيسي لمسجد «سيدي يوسف الماس»، من الخشب المصفح بالبرونز ذي الأشكال الهندسية المنفصلة، والمنقوشة بتفاصيل نباتية رائعة في تجميعات من الأطباق النجمية التكرارية، والإطارات الجميلة والحشوات النباتية. والحشوة العلوية مكونة من إيقاعات نباتية حلزونية، وعليها كتابات عند تأملها نشعر بإحساس الموسيقى الخلفية أمام اللحن الرئيسي. وقد ثبتت الوحدات بعناية بمسامير في الخشب، وشقت في المنتصف لتحديد المصراعين، في حين تركت خطوط التحديد بلون الخشب الطبيعي.

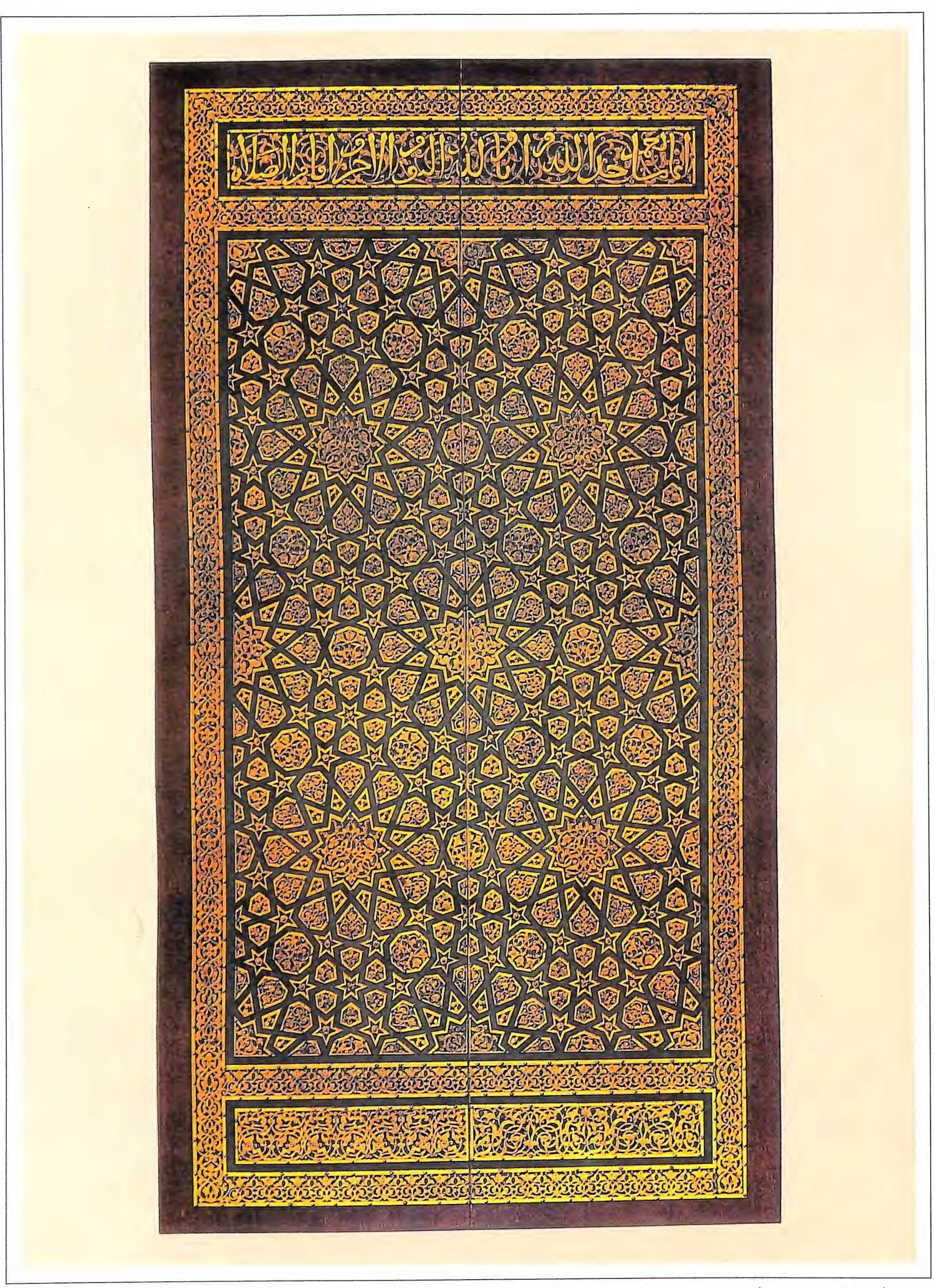
هذه النوعية من الزخارف (الأطباق النجمية) ذات التفاصيل النباتية الدقيقة كانت من الملامح البارزة للفن الإسلامي، وطبقت على خامات ومشغولات عديدة من جلود الكتب إلى السجاجيد الفاخرة، إلى زخارف المنابر والخزانات الخشبية ومشغولات أخرى عديدة.

101. The main exterior portal of the mosque of Sidi Yusef Elmaz was made of wood and adorned with geometric bronze shapes. The shapes have wonderful botanical details etched into the metal layers of repetitive stars, which have beautiful frames and patterns. The highest pattern is constructed with a botanical, spiraling rhythm. At the top of this there is some calligraphy that creates a sensation reminiscent of background music despite its occurring in the forefront of the primary composition. The decorative units are kept in place with nails driven into the wood of the door and are split along the middle to define the two shutters. Where they meet, a defining lines of the natural wood coloring has been applied.

This type of decoration (layers of stars) with intricate botanical details was one of the unique characteristics of Islamic art. It was applied to many types of artwork, ranging from leather book covers to lavish carpets, from the decoration on minbars to wooden caskets and many other forms of artworks.

101. La principale porte extérieure de la mosquée "Sidi Youssef Al-Mas", faite du bois plaqué de bronze avec des formes géométriques indépendantes et ciselées de formidables détails végétaux assemblés dans des figures étoilées répétées, des beaux cadres et des remplissages végétaux. Le remplissage supérieur est formé de rythmes végétaux hélicoïdaux et comprend des écritures qui, lors de leur contemplation, nous donnent l'impression de la présence d'une musique qui couve derrière la mélodie principale. Les unités ont été fixées avec soin dans le bois par des clous, et ont été scindées au milieu pour marquer la place des deux volets; les lignes de contour ont été, en revanche, tracées avec les couleurs naturelles du bois.

Ce type d'ornementations (figures étoilées) riches en détails végétaux fins était parmi les traits distinctifs de l'art islamique, et a été appliqué sur des matériaux et des produits multiples allant des reliures de livres jusqu'aux tapis luxueux, et des ornementations des *minbars* et des armoires en bois jusqu'aux produits variés.



101. MOSQUE OF SIDI YUSUF ELMAZ,
MAIN EXTERIOR PORTAL, 14th CENTURY.

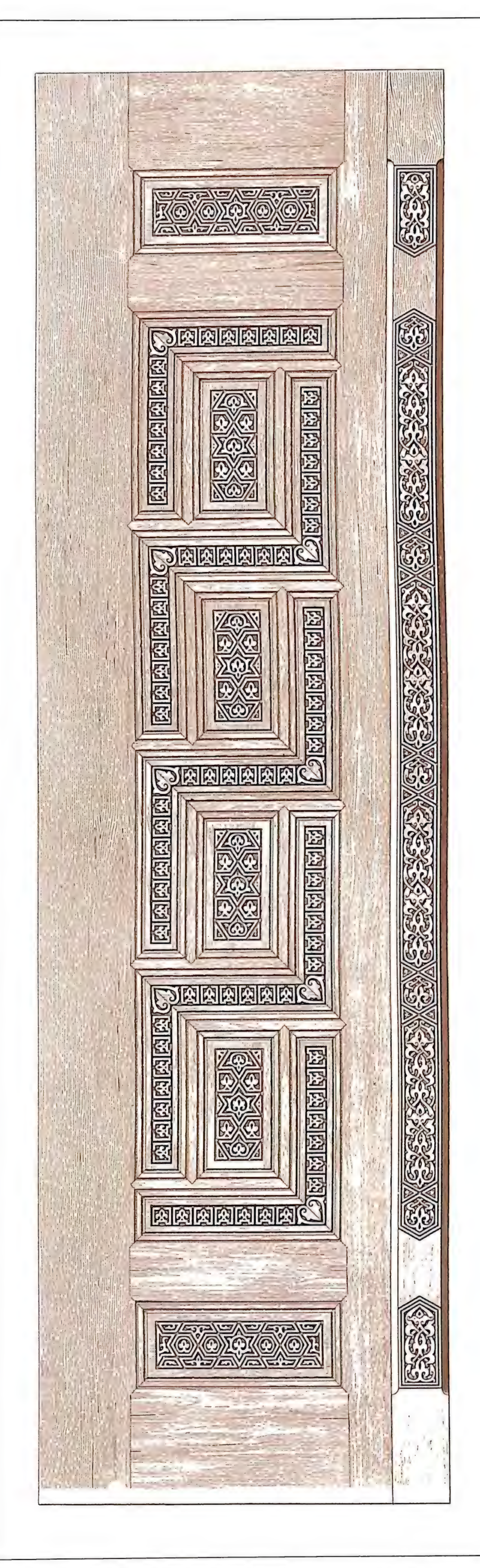
101. GÂMÀ SID YOUCOUF ELMAZ,
PRINCIPALE PORTE EXTÉRIEURE, XIVe SIÈCLE.

١٠١. باب زخرفي مصفح بالبرونز – مسجد «سيدي يوسف الماس»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٠٢- ضلفة صوان إلى اليسار وضلفة شباك إلى اليمين من مقبرة «الصالح نجم الدين» من الحشوات الخشبية المجمعة، بالإضافة إلى الحفر (الأويمة)، يعتمد تصميمها على شرائط تؤطر مساحات مستطيلة في اتجاهات مختلفة، وبداخلها تقاسيم هندسية وحليات نباتية. المساحات المتروكة بدون حشوات زخرفية تؤكد جماليات المناطق المشغولة بالزخارف وتتوازن معها. وفي ضلفة الشباك حشوتان عليا وسفلى، وأخرى في المنتصف عبارة عن ضفائر تحتوي على زخارف نباتية، وفي الجهة الوسطى دعاء بالشكر لله.

102. A shelf on the left and a window shutter on the right from the tomb of Saleh Najm El Din made from decorated wood. As well as Ayubid carvings, the work is based on a design of frames or bands that surround rectangular spaces in different directions. These contain geometric and botanical patterns. The spaces that are left plain emphasize and bring out the areas that are full of ornamentation and add balance to the work. In the window shutter there are braid - like patterns, at the top, bottom and in the middle, which contain botanical decorations; in the central pattern there is a prayer thanking god.

102. A gauche, un volet d'une armoire et à droite, celui d'une fenêtre, tous deux figurant dans le tombeau "d'Al Saleh Negmeddine". Ils sont formés de remplissages de bois assemblé et d'une sculpture (applique) dont le design est basé sur des rubans délimitant des surfaces rectangulaires dans des directions différentes. A l'intérieur de ces surfaces, des divisions géométriques et des parures végétales. Les surfaces sans remplissages décoratifs confirment les esthétiques des parties ciselées d'ornementations et leur équivalent. Sur le volet de la fenêtre figurent deux remplissages, l'un en haut et l'autre en bas; un troisième orne le milieu et est composé de tresses comprenant des motifs végétaux. Dans la partie intermédiaire, une invocation de remerciement à Allah.



102. TOMB OF SALEH NAJM EL DIN,
CUPBOARD DOOR LEAF, LEAF OF WINDOW SHUTTER, 13th CENTURY.

102. TOMBEAU DE SALEH NAJM EL DYN, VENTAIL D'UNE ARMOIRE, VENTAIL D'UN VOLET, XIIIe SIÈCLE.

١٠٢. ضلفتان من صوان وشباك مقبرة «الصالح نجم الدين»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

١٠٣- بوابة مسجد داخلية تتبع نفس التقليد الشائع في أبواب القرن الربع عشر في مصر التي تقوم على دائرة مركزية ذات إطار مسنن وبروازين زخرفيين أعلى وأسفل (بخارية)، وأربعة أركان وإطارات مستطيلة تحدد التصميم أو تضيف إليه مساحات إضافية مكملة. وهي ذات النوعية من التصميمات التي شاعت في تجليد أغلفة الكتب وفي تصميم السجاجيد. في هذا الباب شريط كتابي بالحروف النسخية المتداخلة مع حلزونات نباتية جميلة، وفي مركز الدائرة يوجد (الرنك) الرمز الخاص بـ «أولجاي اليوسفي»، كما يلاحظ تجسيم الفروع النباتية وزخارفها الداخلية المنحوتة.

103. An exterior door of a mosque that follows the popular traditions of doors in the 14th century in Egypt. This traditional design is based on a central circle with a toothed border with two frames both on the bottom and the top. Four rectangular corners and borders define the design and add spaces that complete it. This design is similar to those that were popular on book covers and carpets. In this door there is a band of calligraphy written in naskh letters on top of spiraling botanical ornamentations, and in the central circle there are the heraldic arms of Olgay El Yusefi.

103. Une porte intérieure d'une mosquée, suivant la même tradition qui primait en Egypte dans la fabrication des portes au XIVème siècle, tradition selon laquelle il existe un cercle central ayant un cadre pointu, deux parties ornementales en relief, l'une supérieure et l'autre inférieure (*bukharia*), quatre écoinçons et des cadres rectangulaires délimitant le design ou lui ajoutant des surfaces additionnelles mais complémentaires. C'est le même type de design répandu dans la reliure des couvertures des livres et dans les tapis. Sur cette porte, il y a un ruban écrit avec une calligraphie cursive imbriquée à des spirales végétales splendides. Au centre du cercle, le *reink*, ou le sceau propre à "Olgay El Youçoufi". On remarque de même la matérialisation des rinceaux végétaux et de leurs motifs intérieurs gravés.



103. MOSQUE OF OLGAY EL YUSUFI,
EXTERIOR PORTAL, 14th CENTURY.

103. MOSQUÉE D'OLGÂY EL YOUÇOUFI, PORTE EXTÉRIEURE, XIVe SIÈCLE.

١٠٣. الباب الخارجي لمسجد «أولجاي اليوسفي» من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٠٤- بمقارنة ضلفة الباب إلى اليمين، وهي من مسجد السلطان برقوق، بالباب الداخلي لمدرسة نفس السلطان والمبينة في اللوحة رقم (١٠٥) تتضح الفخامة والتعقيد في هذا الباب عن الباب السابق، حيث تم تصفيح مساحة الباب بأكملها بزخارف الأطباق النجمية المجمعة والأفاريز الكتابية والإطارات الهندسية المتضافرة. كما يتضح استثمار إمكانيات سباكة البرونز في عمل مناطق بارزة على مستويات متنوعة لإضفاء فخامة مضافة إلى تركيب التصميم وتداخل تكراراته. كما يتضح أن هذا التصميم هندسي خالص لم تدخل في صياغته عناصر نباتية.

وبمقارنة هذا الباب بالباب المجاور له إلى اليسار من منزل لأحد النبلاء في العصر العثماني يتبين الفارق الكبير في الشكل والخامة من حيث إن الباب الثاني مصنوع من الخشب بزخارف هندسية من الأطباق النجمية داخل عقد وإطار حُفِرا حفرًا دقيقًا بزخارف نباتية متشابكة.

104. With the comparison of the door on the right, from the Barquq mosque, and the interior door of the madrasa of the same sultan (shown in figure 105) the luxury and complexity of this mosque door is clear. The mosque's entire door was decorated with layers of stars and friezes of calligraphy and braided geometric borders. It is clear that the artisans employed the skills they had learnt in bronze metalworking in some of the areas that contain various degrees of relief. This was done with the intention of adding more complexity to the assembly of the design and a degree of repetitive intertwining. It is also apparent that this completely geometric design does not use botanical elements of ornamentation.

Comparing the door on the right with the one on the left (which is from the home of one of the nobles of the Ottoman period) the difference is obvious in the shape and the type of decoration used in the second door. It is made of wood with geometric patterns positioned on top of layers of stars inside an arch and a border that is carved with intricate, interlinking botanical designs.

104. Si l'on compare le volet de la porte qui se trouve à droite et qui est de la mosquée du sultan "Barqouq" avec la porte intérieure de la *madrassa* (école) du même sultan et qui figure dans la planche n°105, on remarquera le luxe et la complication de cette porte par rapport à l'autre. La surface de la porte étant complètement plaquée de motifs étoilés assemblés, de frises d'écriture et de cadres géométriques tressés. On distinguera de même les possibilités d'exploiter le bronze fondu pour en faire des parties saillantes sur plusieurs plans, et ce afin de revêtir la porte d'un goût de luxe qui vient s'ajouter à la composition du design et à l'imbrication de ses répétitions. De même, il paraît que ce design est purement géométrique, puisque aucun élément végétal n'entre dans sa formulation.

Si l'on compare cette porte à celle qui lui est limitrophe, qui se trouve à gauche et qui est de la maison d'un des nobles de l'époque ottomane, on réalisera le grand écart entre les deux que ce soit dans la forme ou dans le matériau. La deuxième porte étant faite de bois doté d'ornementations géométriques de figures étoilées à l'intérieur d'une arcade et d'un cadre, qui tous deux étaient gravés minutieusement de motifs végétaux entrelacés.



104. TWO BRONZE DOORS, BARQUQ MOSQUE, 14th CENTURY, AND SIDI YUSUF HOUSE, 18th CENTURY.

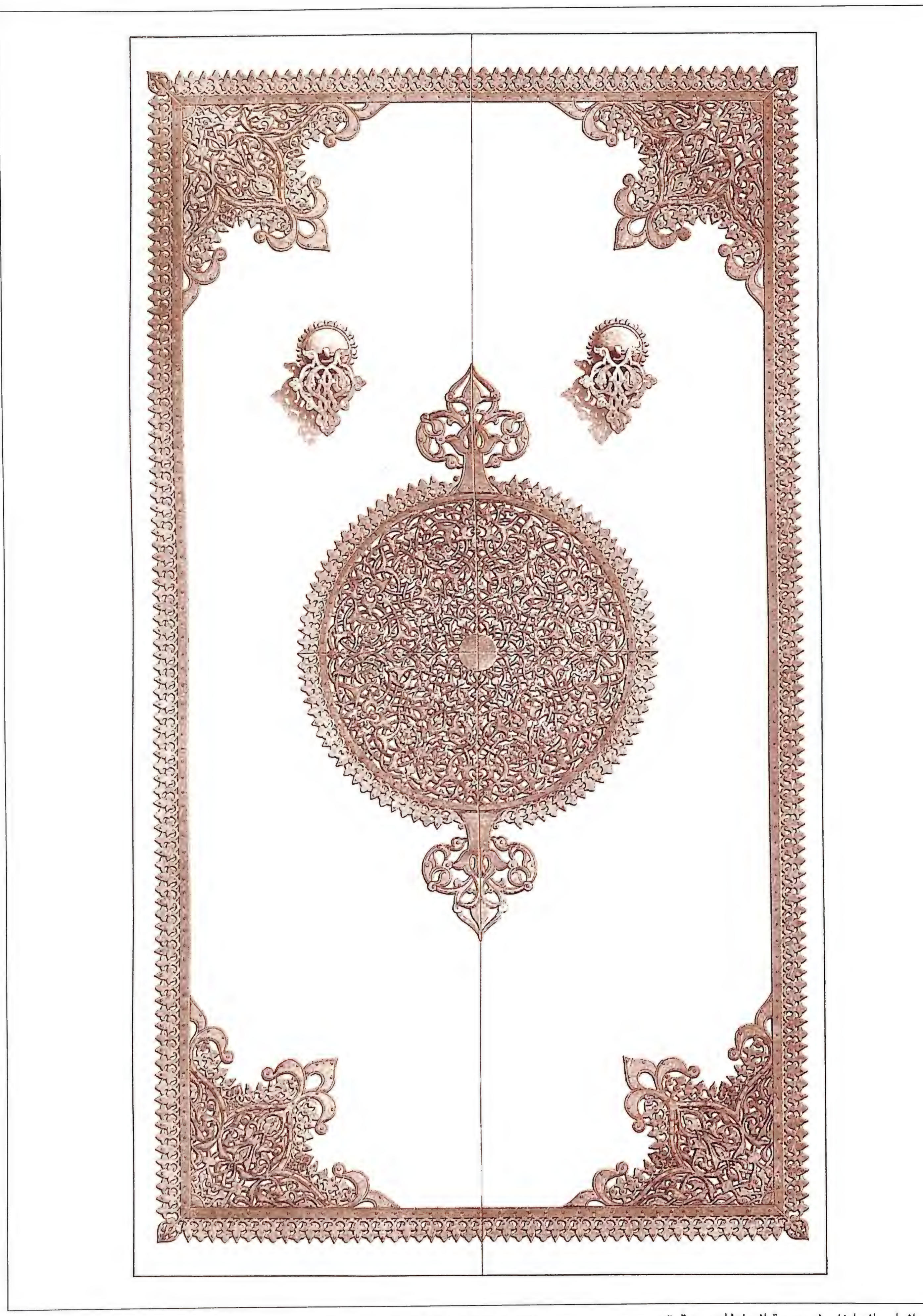
104. MAISON DE SIDI YOUÇOUF, PORTE INTÉRIEURE, XVIIIᵉ SIÈCLE. GAMA BARQOUQ PORTE EN BRONZE XIVᵉ SIÈCLE.

١٠٤. باب مسجد السلطان «برقوق » من الخشب المصفح بالبرونز، القرن الرابع عشر الميلادي – إلى اليمين ، وباب داخلي بمنزل «سيدي يوسف» من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٠٥- تتطلب سباكة البرونز خطوات تبدأ بنحت النموذج في خامة متماسكة مؤقتة، ثم ضغطها في تراب حراري مخلوط لتترك بصمتها من الناحيتين فوق مسطح التراب الحراري داخل الأرابيسكية المتضافرة، في إيقاع موسيقي شاعري، ومن تكوينات تكرارية بالغة التعقيد والنعومة. ويتحقق الإيقاع في تلك الزخارف من الاتجاهات المتتابعة والمتقابلة للعناصر النباتية، وتضافرها والالتفافات الحلزونية.

105. The pouring and molding of bronze requires several steps. These begin with the sculpting of a template that is temporarily held together; this is then pressed into a mold to leave its mark from both sides on a surface inside a braided arabesque. These marks take a musical and poetic form, and contain repetitive elements rich in complexity. The rhythm is achieved in this decoration by the lines that meet and interact with the botanical elements, and the braiding and the spiraling elements.

105. La fonderie du bronze exige des étapes: tout d'abord, la sculpture du modèle dans une matière première consistante et temporaire, ensuite sa compression dans de la terre cuite malaxée pour qu'il laisse son empreinte des deux côtés du moule -à l'intérieur d'une composition d'arabesque tressée dans un rythme musical poétique- et pour qu'il engendre des compositions répétées fort complexes mais tendres. Le rythme se réalise dans ces ornementations à travers les directions successives ou par contre opposées des éléments végétaux, ainsi qu'à travers leur tressage et leur enroulement hélicoïdal.



105. MOSQUE OF SULTAN BARQUQ, INNER DOOR, 14th CENTURY.

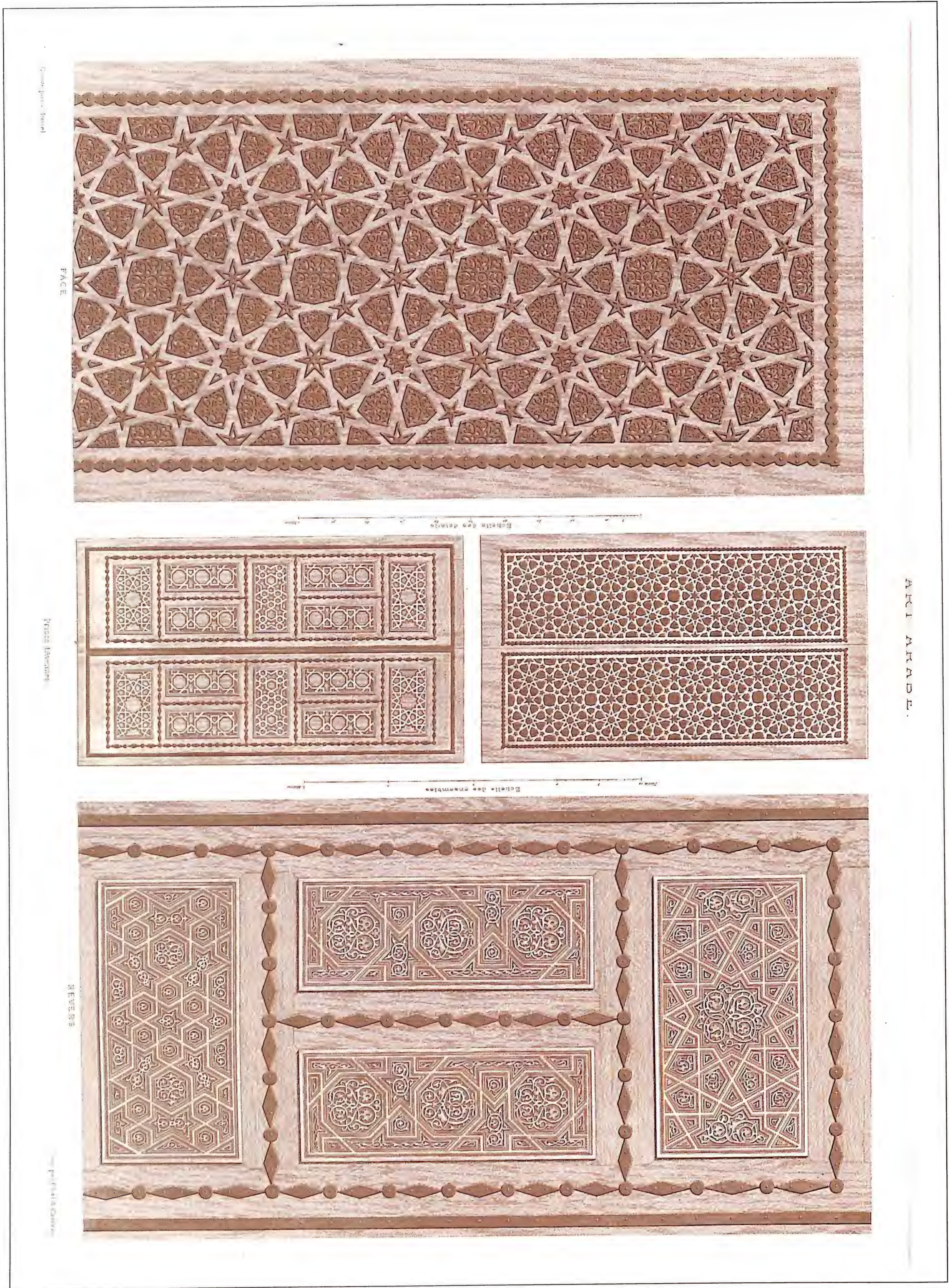
105. MOSQUÉE DE SOULTAN BARQOUQ, PORTE INTÉRIEURE, XIVe SIÈCLE.

١٠٥. الباب الداخلي لمدرسة السلطان «برقوق»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٠٦- جزء علوي من واجهة الباب الرئيسي لمسجد «الصالح طلائع» تعتمد زخارفه على تشابك الخطوط المشعة المنبثقة من نجوم ثُمانية، تتولد عن تشابكها نجوم سداسية وخماسية وأشكال بينية متناظرة. الباب مزخرف بالبرونز على الخشب، وقد رسم «بريس دافن» تفاصيل وجهي الباب كما رسمه بالكامل في هذه اللوحة.

106. The upper part of the main door of the mosque of Saleh Telay. The decoration of this piece is based on the interlinking of dense radiating lines from octagonal stars which are constructed from smaller hexagonal and pentagonal stars. The door is decorated with bronze on wood. Prisse d'Avennes drew both the details of the door and the complete door in the figure.

106. Une partie supérieure de la face de la principale porte de la mosquée "Al Saleh Talaë" dont les ornementations sont basées sur l'entrelacs des traits qui rayonnent d'une étoile octogonale. De cet entrelacs naissent des étoiles à six et à cinq branches ainsi que des figures intermédiaires correspondantes. La porte en bois est décorée de bronze. "Prisse D'Avennes" a dessiné dans cette planche les détails de la face et du revers de la porte ainsi que son ensemble.



106. MOSQUE OF TELAY IBN REZEK,
FRONT AND BACK OF THE MAIN DOOR,
12th CENTURY.

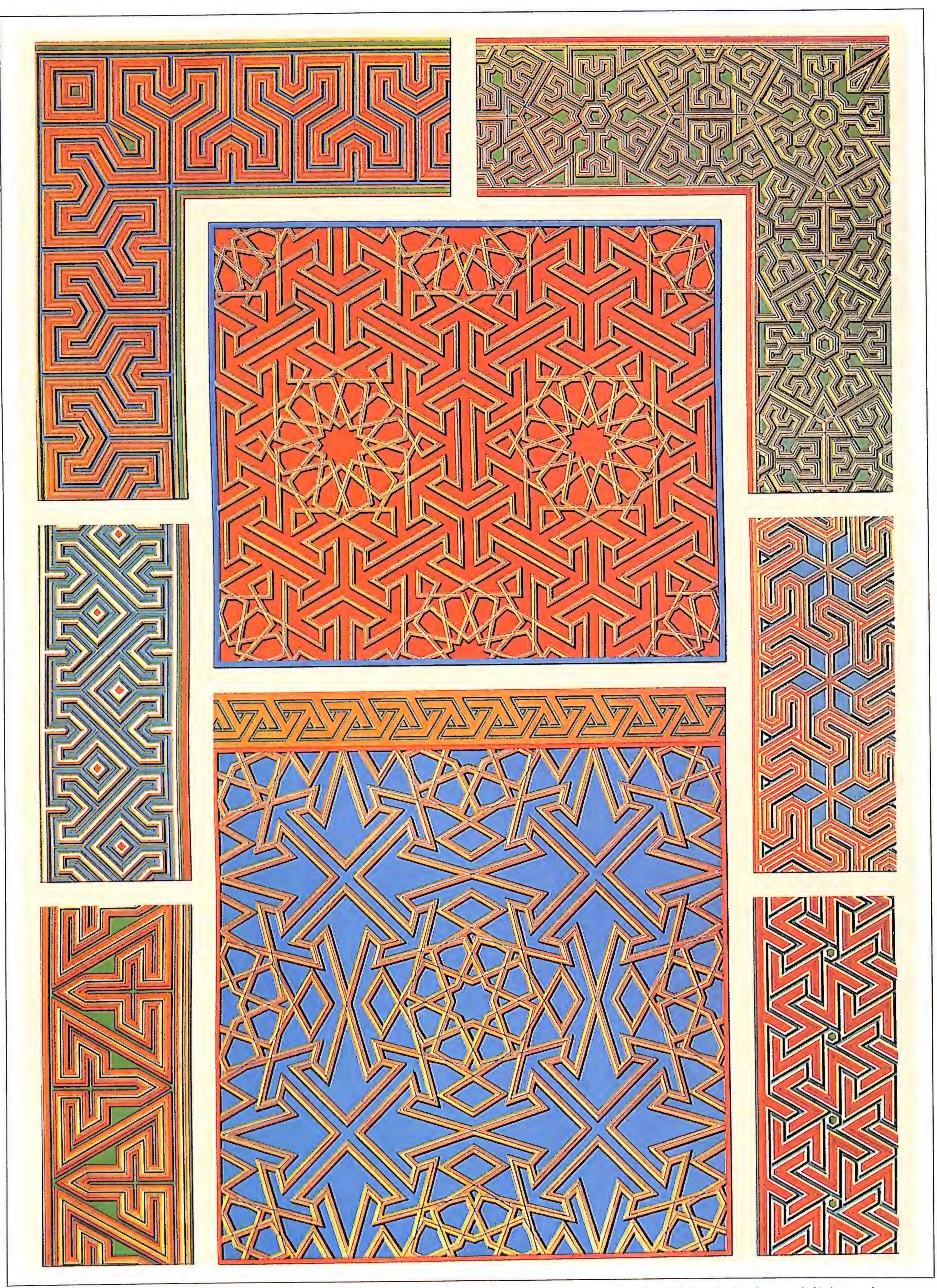
106. MOSQUÉE DE THELÂY IBN REZYK,
FACE ET REVERE DE LA PRINCIPALE PORTE,
XIIe SIÈCLE.

١٠٦. تفصيل من الباب الرئيسي لمسجد «الصالح طلائع بن رزيك»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٠٧- زخارف خشبية لمحاريب وإطارات نفذت بطريقة الحشوات المجمعة أو السدائب المحلاة على نظم هندسية محكمة وتنويعات مدهشة من إمكانات التعامل مع عناصر محدودة للغاية. يشكل الخط كل ذلك التنوع الخلاق من الوحدات والتكوينات والأنساق الإيقاعية. من خلال تحديد العلاقة بين الشكل والأرضية، أو الأشكال المتناظرة التي تتراكب دون ترك أية فراغات فيما بينها، كما في القطعة أسفل اليمين والقطعتين العلويتين في الصف الأيسر من اللوحة. والألوان التي استخدمها «بريس داڤن» في هذه اللوحة ألوان رمزية للإيضاح، ولا علاقة لها بالأصول المرسومة؛ إذ إن أشغال النجارة الزخرفية، ما عدا الأسقف، في مصر الإسلامية كانت تعتمد على القيم اللونية والملمسية للأخشاب الطبيعية دون تلوين، على خلاف الهنود والإيرانيين والمغاربة مثلاً.

107. Wooden decorations for mihrabs and borders, made using groups of patterns based on a rigid geometric system. An amazing variety of skill was required when working with such restrictive components. Lines are used to define the variety of shapes born from the various units and components: The rhythmic movements are achieved through the relationship between the shapes and the background, or the shapes that are made of the conjunction of various components and are only visible to a trained eye. These effects are demonstrated in the piece on the bottom right and the two top pieces on the left of the figure. The colors that Prisse d'Avennes used in this figure were chosen for their clarity and contrast, and have nothing to do with the original colors that were used. Wooden ceilings in Egypt used subtle color principles or relied on natural wood without adding color, as opposed to those of the Indians, Iranians and Moroccans.

107. Des ornementations en bois pour des *mihrabs* et des bordures, faites de remplissages assemblés ou de grillages décorés conformément à des systèmes géométriques précis et à des variétés formidables de possibilités de traiter avec des éléments très limités. C'est la ligne qui forme toute cette variété créative d'unités, de compositions et d'ordonnances rythmiques et ce à travers la démarcation de la relation entre la forme et le fond, ou à travers les formes analogues qui s'emboîtent sans laisser de vides entre elles, comme dans le modèle qui se trouve en bas à droite et dans les deux exemples supérieurs dans le rang qui se trouve à gauche de la planche. Les couleurs utilisées par "Prisse D'Avennes" dans cette planche sont des couleurs symboliques pour élucider, elles n'ont rien à voir avec les planches originales dessinées, les travaux de charpenterie ornementale, sauf ceux des plafonds, en Egypte islamique s'appuyaient sur les couleurs et la texture du bois naturel sans coloration, à l'opposé des techniques des Indiens, des Iraniens et des Maghrébins par exemple.



107. NICHES AND WOODEN BORDERS.

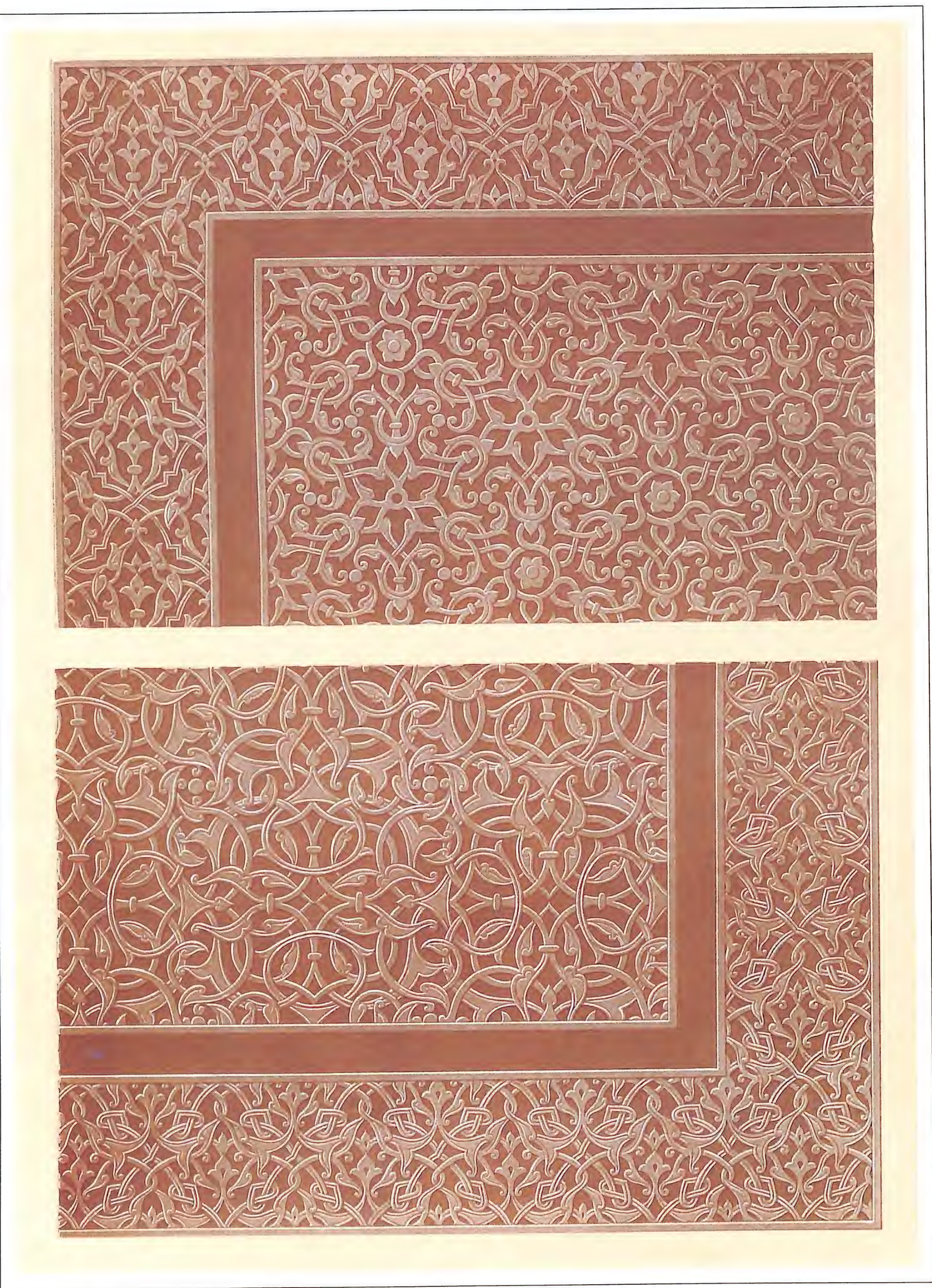
107. COMPARTIMENTS ET BORDURES DE BOIS ASSEMBLÉS.

١٠٧. محاريب وإطارات من الحشوات الخشبية المجمعة.

١٠٨- زخارف متنوعة وإطارات حفرت بدقة على سطوح خزانة في مقبرة السلطان «قنصوه الغوري»، يتضح فيها الأساس الهندسي الخفي الذي وزعت بمقتضاه الفروع والأوراق والزهيرات الأرابيسكية المتضافرة، في إيقاع موسيقي شاعري، ومن تكوينات تكرارية بالغة التعقيد والنعومة. ويتحقق الإيقاع في تلك الزخارف من الاتجاهات المتتابعة والمتقابلة للعناصر النباتية، وتضافرها والالتفافات الحلزونية.

108. Varied decorations and borders, carved with accuracy onto the surface of a cupboard in the tomb of Sultan El Ghuri. The figure shows the hidden geometric foundations that the branches, flowers, leaves and braided arabesques are spread over. These foundations have a musical rhythm with highly complex repetitive components. The rhythm is achieved in these decorations by the coming together of many spiraling, revolving and braided botanical elements.

108. Des ornementations variées et des bordures sculptées minutieusement sur les faces d'un coffret trouvé dans le tombeau du sultan "Qansowa Al Goury". A travers cette planche, se manifeste la base géométrique voilée selon laquelle ont été répartis les rinceaux, les feuilles et les fleurons d'arabesques tressées dans un rythme musical. Se manifestent de même les compositions fort compliquées tout en étant très douces. Le rythme de ces ornementations se réalise à travers les directions successives et opposées des éléments végétaux, de leur tressage et de leur enroulement hélicoïdal.



108. TOMB OF SULTAN EL GHURI,
CARVED WOODEN CUPBOARD, DOOR LEAVES AND BORDERS.

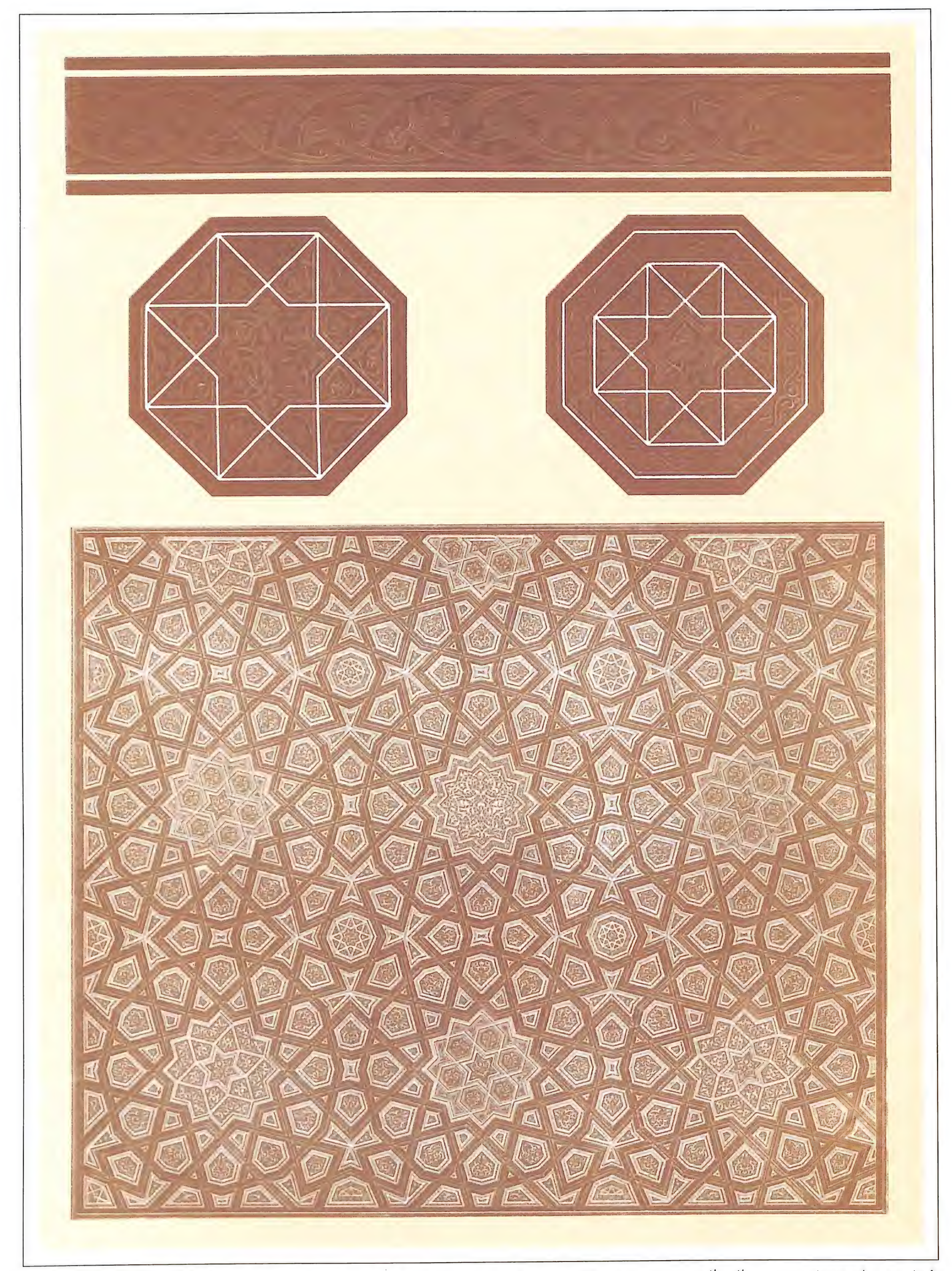
108. TOMBEAU DU SOULTAN EL GHOURY,
VANTAUX ET BORDURES D'ARMOIRES, EN BOIS SCULPTÉ COLORIS ARBITRAIRE, XVIe SIÈCLE.

١٠٨. زخارف نباتية من على خزانة في
مقبرة السلطان «قنصوه الغوري»،
من القرن السادس عشر الميلادي.

١٠٩- مساحات تفصيلية أخرى من المنبر الرائع لمسجد الصالح طلائع، يعتمد تقسيم الأطباق النجمية للمساحة المستطيلة في هذه اللوحة على شكل نجمة اثنتي عشرية مركزية ينبثق منها أربعة مربعات وأربعة مثمنات الأضلاع، يقطعها شكل اثنا عشري الأضلاع يحيط بالنجمة المركزية. وبتكرار هذه المجموعة البسيطة من الأشكال تتوالد العناصر المركبة للأطباق النجمية المجمعة، التي حشيت بزخارف نباتية متقابلة في حين تقسم بعض النجوم المركزية إلى مناطق هندسية أدق.

109. Detailed spaces from a beautiful minbar from the mosque of Saleh Telay, that depend on the divisions of a rectangular space with layers of star shapes in this figure based on a polygonal central star from which emerge four squares and four points; this is interrupted with a shape that has twelve sides and surrounds the central star. With the repetition of this pattern, shapes are made that are formed of compound elements from the layers of stars; these are filled with botanical ornamentation in which some of the central stars are split into more intricate geometric areas.

109. D'autres détails du formidable *minbar* de la mosquée "Al Saleh Talaë". La division en figures étoilées de la surface rectangulaire de cette planche est basée sur l'étoile centrale à douze branches d'où sortent quatre carrés et quatre octogones traversés par une forme dodécagonale qui encercle l'étoile centrale. Par la répétition de ce simple groupe de figures, s'engendrent d'éléments composés de figures étoilées assemblées, remplies d'ornementations végétales opposées, en revanche, certaines étoiles centrales sont scindées en parties géométriques plus fines.



109. MOSQUE OF TELAY IBN REZEK,
MINBAR AND DETAILS, 12th CENTURY.

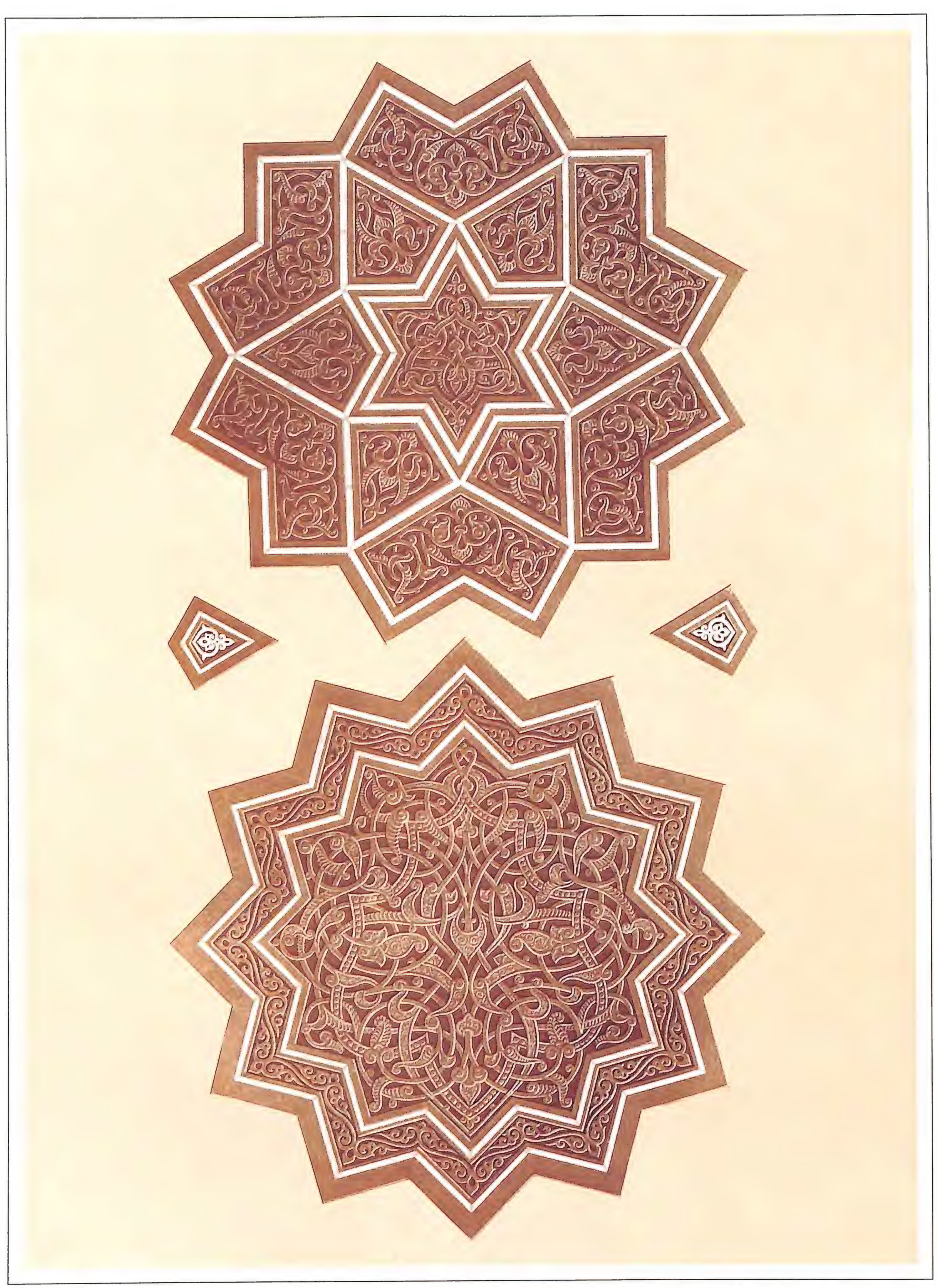
109. MOSQUÉE DE THELÂY IBN RÉZYQ,
ASSEMBLAGE & DÉTAILS DU MINBAR, XII[e] SIÈCLE.

١٠٩. تفصيل من منبر مسجد «الصالح طلائع»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١١٠- هذان النموذجان من الأشكال الاثني عشرية، يوضحان الخيال الواسع والتمكن لدى مبدع منبر مسجد الصالح طلائع. في النموذج الأيمن إطار نباتي داخل إطارات مستقيمة وفي المساحة الداخلية الواسعة حشوة نباتية بالغة التعقيد والتشابك. إن تأملنا الإطار الهندسي الأساسي الذي تتضافر من حوله الفروع والأوراق النباتية، نجده متقابلاً على المحور الأفقي، ولكنه لا يتقابل على المحور الرأسي داخل الشكل الاثني عشري، وبالمثل تتقابل العناصر النباتية على خط النصف الأفقي للحشوة. أما الشكل الاثنا عشري الأيسر فقد تم تقسيمه بصورة مختلفة تقوم على فكرة الأطباق النجمية، حيث تتوسطه نجمة سداسية يحيطها ست مساحات رباعية الأضلاع فوقها ستة أشكال على هيئة الزاوية المنفرجة. وبينما تتشابه الحشوات النباتية داخل هذا الحشوات المحيطة، فإن الحشوة داخل النجمة المركزية تتقابل على النسق الأفقي دون الرأسي، أما المساحات الهندسية فقد تم تحديدها بخطوط متوازية تتبادل اللونين العاجي والبني، خمسة خطوط تحديد في المركز حول النجمة وثلاثة خطوط حول باقي التكوين.

110. These two examples of twelve sided shapes demonstrate the expansive imagination and ability that the creator of the minbar of the mosque of Saleh Telay possessed. On the bottom example there is a botanical border inside straight borders. The wide interior space is filled with intertwining botanical patterns rich with complexity. In the adoration of the main geometric border that the leaves and branches revolve around, the reader finds that it meets the horizontal path, but it does not meet on the plain path inside the twelve sided shape, in the figure it meets the botanical elements on the middle horizontal line in the pattern. The twelve-sided shape at the top of the figure is divided in a different based on the idea of layers of stars in the middle there is a hexagonal star surrounded with square spaces above which there are six shapes. The patterns inside the central star are based on a horizontal and not a vertical, but the geometric spaces are defined with parallel lines that alternate in color between brown and ivory. The five defining lines in the center revolve around a star and three further lines contain the rest of the composition.

110. Ces deux modèles de figures dodécagonales soulignent l'imagination fertile et la perfection du concepteur du *minbar* de la mosquée "Al Saleh Talaë". Dans le spécimen de droite, il y a une bordure végétale à l'intérieur de cadres droits. Dans la surface intérieure spacieuse, un remplissage végétal très complexe et entrelacé. Si l'on contemple la bordure géométrique principale autour de laquelle s'enroulent les rinceaux et les feuilles végétales, on trouvera qu'elle se réfléchit sur l'axe horizontal, mais elle ne l'est pas sur l'axe vertical à l'intérieur de la figure dodécagonale. De même, les éléments végétaux sont réciproques sur la ligne quasi- horizontale du milieu du remplissage. Quant à la figure formée de douze branches et se trouvant à gauche, elle a été divisée d'une façon différente conformément à l'idée des figures étoilées. Une étoile hexagonale se trouve au milieu et est entourée de six surfaces de quatre côtés; au-dessus de celles-ci, six figures qui prennent la forme d'angle grave. Les remplissages végétaux se ressemblent à l'intérieur des remplissages d'encadrement, alors que le remplissage de l'étoile centrale diffère sur l'ordonnance horizontale seulement et non sur celle verticale. Les surfaces géométriques sont délimitées de traits parallèles qui échangent les couleurs ivoire et marron; cinq traits de contour marquent au centre l'étoile et trois cernent le reste de la composition.



110. MOSQUE OF TELAY IBN REZEK,
DETAILS OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

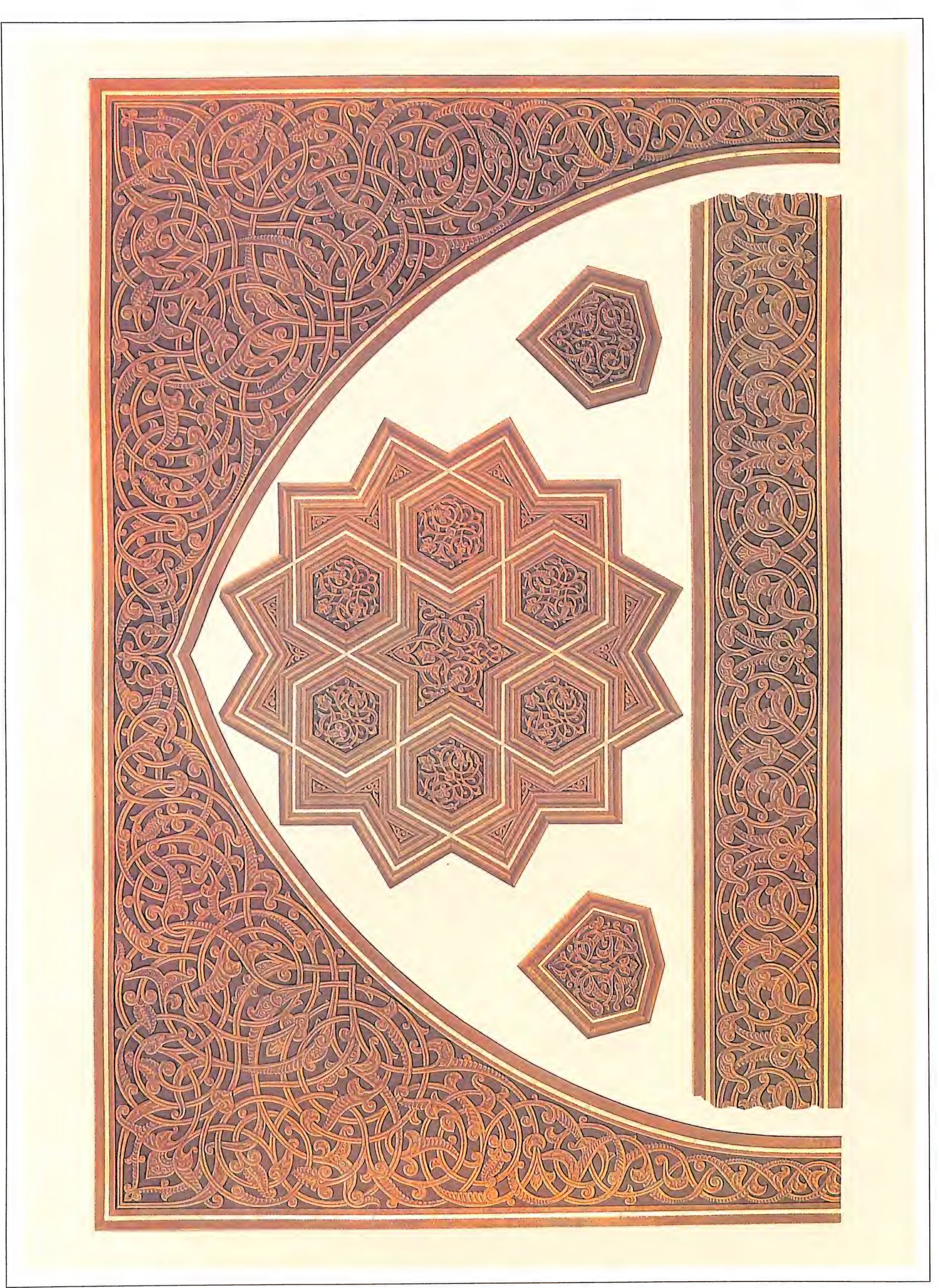
110. MOSQUÉE DE THELÂY IBN RÉZYQ,
DÉTAILS DU MINBAR, XIIe SIÈCLE.

١١٠. تفصيل من منبر «الصالح طلائع بن رزيك» من القرن الثاني عشر الميلادي.

١١١- تفاصيل من مسجد «الصالح طلائع بن رزيك» والذي أمر بصنعه الأمير«سيف الدين جوكندار»، يوضح الشبكات الحلزونية للعناصر النباتية المضفرة التي تتسع وتستدق لتتوافق مع مساحة العقد، وتتجمع في الزوايا بحكمة وحنكة، في حين استخدمت التكوينات الزخرفية التكرارية في الشريط السفلي، وطبعت للحشوات الهندسية من نوعية الأطباق النجمية في حشوات مجمعة دقيقة. إذ مددنا خطًا من الركن العلوي إلى مركز فراغ العقد سنجد أن الزخرفة إلى يمين الخط تتقابل مع تلك التي إلى يساره، وذلك لتكوين حلية الركن. كما أن نصفي العقد متقابلان تمامًا، والتكوينات الهندسية في الأشكال السداسية مُتشابهة، وزخرفة الشريط السفلي متقابلة عند المنتصف. أما الوحدتان المتشابهتان على الجانبين، فإن زخرفة كل منهما تختلف عن الأخرى، و تعكس زخارف المنبر وتقنية الحفر الدقيقة امتدادًا لتقاليد الحفر في العصرين الطولوني والأيوبي.

111. Details from the mosque of Saleh Telay Ibn Rezek, which was ordered to be built by Seif El Din Gokandar. The figure shows spiraling networks of braided botanical elements which are wide and narrow according to the space in the arch, the spirals gather in the corners, and the artist has used similar repetitive decorative components in the bottom band. The geometric patterns are formed of layers of stars in groups of intricate patterns. If the reader was to draw a line from one of the top corners to the center of the space underneath the arch, they would find that the decoration to the right of the line is symmetrical with that on its left, and it is the same from the opposite corner. In addition, the center of the arch is symmetrical as well, and the geometric components are formed of similar hexagonal shapes. The decoration of the bottom band is also symmetrical at its center. In terms of the similar units on the sides, the decoration in each one differs from the other and reflects the decoration of the minbar and the techniques of intricate carving in the traditions of both the Tulunian and the Ayubid periods.

111. Détails de la mosquée "Al Saleh Talaë Bin Rezyq" que l'émir "Seifeddine Gokendar" avait ordonné de construire. La planche souligne les réseaux hélicoïdaux des éléments végétaux tressés qui s'élargissent ou par contre se raffinent pour convenir à la surface de l'arcade et pour se rassembler dans les coins d'une façon sage et maîtrisée. Les compositions ornementales répétées ont été utilisées dans le ruban d'en bas et ont été déposées dans des remplissages géométriques, assemblés finement, de type étoilé. Si l'on prolonge une ligne du coin supérieur jusqu'au centre de la courbure de l'arcade, on trouvera que l'ornementation qui se trouve à droite de la ligne équivaut à celle de gauche, et ce pour former la parure angulaire. De même, les deux moitiés de l'arcade se correspondent, les compositions géométriques des figures hexagonales se ressemblent et la décoration des deux moitiés du ruban inférieur est réciproque. Quant aux deux unités identiques qui figurent sur les deux côtés, nous remarquons que leurs ornementations diffèrent. Les décorations du *minbar* et la technique minutieuse de gravures s'inscrivent dans la continuité de la tradition sculpturale des deux époques tūlūnide et ayyoubide.



111. MOSQUE OF TELAY IBN REZEK,
DETAILS OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

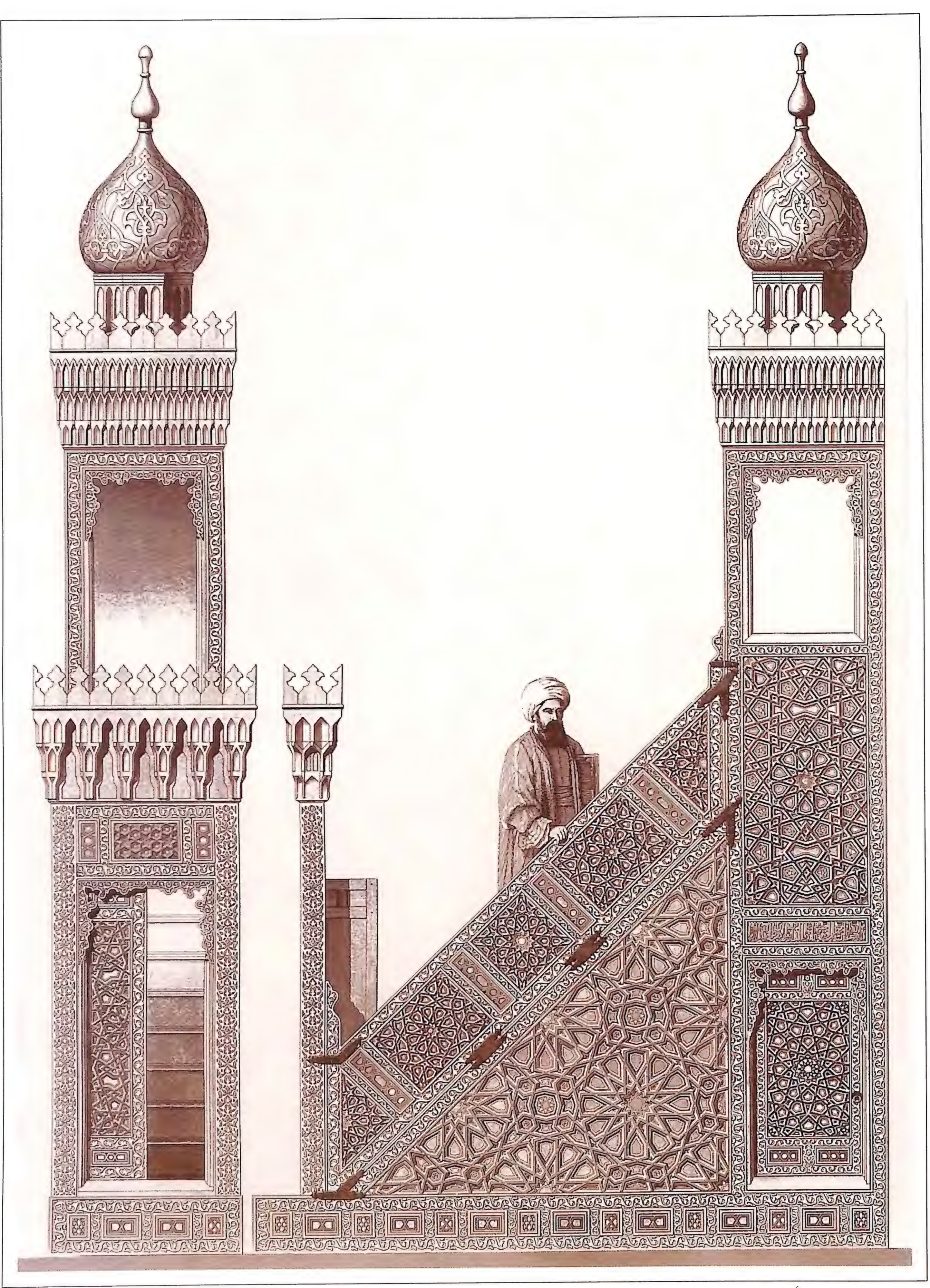
111. MOSQUÉE DE THELÂY IBN RÉZYQ,
DÉTAILS DU MINBAR, XIIe SIÈCLE.

١١١. تفصيل من منبر مسجد «الصالح طلائع»
من القرن الثاني عشر الميلادي.

١١٢- يتجانس تصميم هذا المنبر الخشبي الموجود في مسجد «قايتباي» مع الشخصية المعمارية والزخرفية للمسجد، ومن حيث هيئة القبة البصلية الشكل وزخارفها النباتية والمقرنصات والشرفات وشكل العقود، ومن حيث الزخارف الهندسية - الأطباق النجمية - التي تنبثق خطوطها المتشابكة من نجمة اثنتي عشرية في اتجاهات مختلفة، تحدها أفاريز تكرارية من وحدات نباتية. رسم «بريس دافن» الشيخ الصاعد على السلم لتوضيح النسبة بينه وبين المنبر.

112. The design of this wooden minbar, in the mosque of Qaytbey, is similar to the decoration of the mosques. The onion shaped dome is decorated with botanical ornamentation. The stalactites (mukarnasat) and balconies (shurfat) and the shape of the arches, and where the geometric patterns - layers of star shapes - emerge from the network of lines form a twelve-pointed star in different directions framed with a repetitive frieze composed of botanical units. Prisse d'Avennes added a figure of a sheikh going up the stairs to enable the reader to visualize its proportions.

112. Le design de ce *minbar* en bois de la mosquée "Qaytbey" est cohérent avec l'aspect architectural et ornemental de la mosquée du point de vue de la forme de la voûte qui est bulbeuse telle qu'un oignon, des motifs végétaux, des stalactites, des balustrades, de la forme des arcades, et aussi quant aux décorations géométriques- les figures étoilées- dont les tracés entrelacés émanent d'une étoile à douze branches dans des directions différentes, ces motifs sont encadrés de frises répétées d'unités végétales. "Prisse D'Avennes" a dessiné le cheikh qui monte sur l'escalier pour souligner la proportion et le rapport entre cette personne et le *minbar*.



112. MOSQUE OF QAYTBEY, ELEVATION OF THE MINBAR, DOOR, 15th CENTURY.

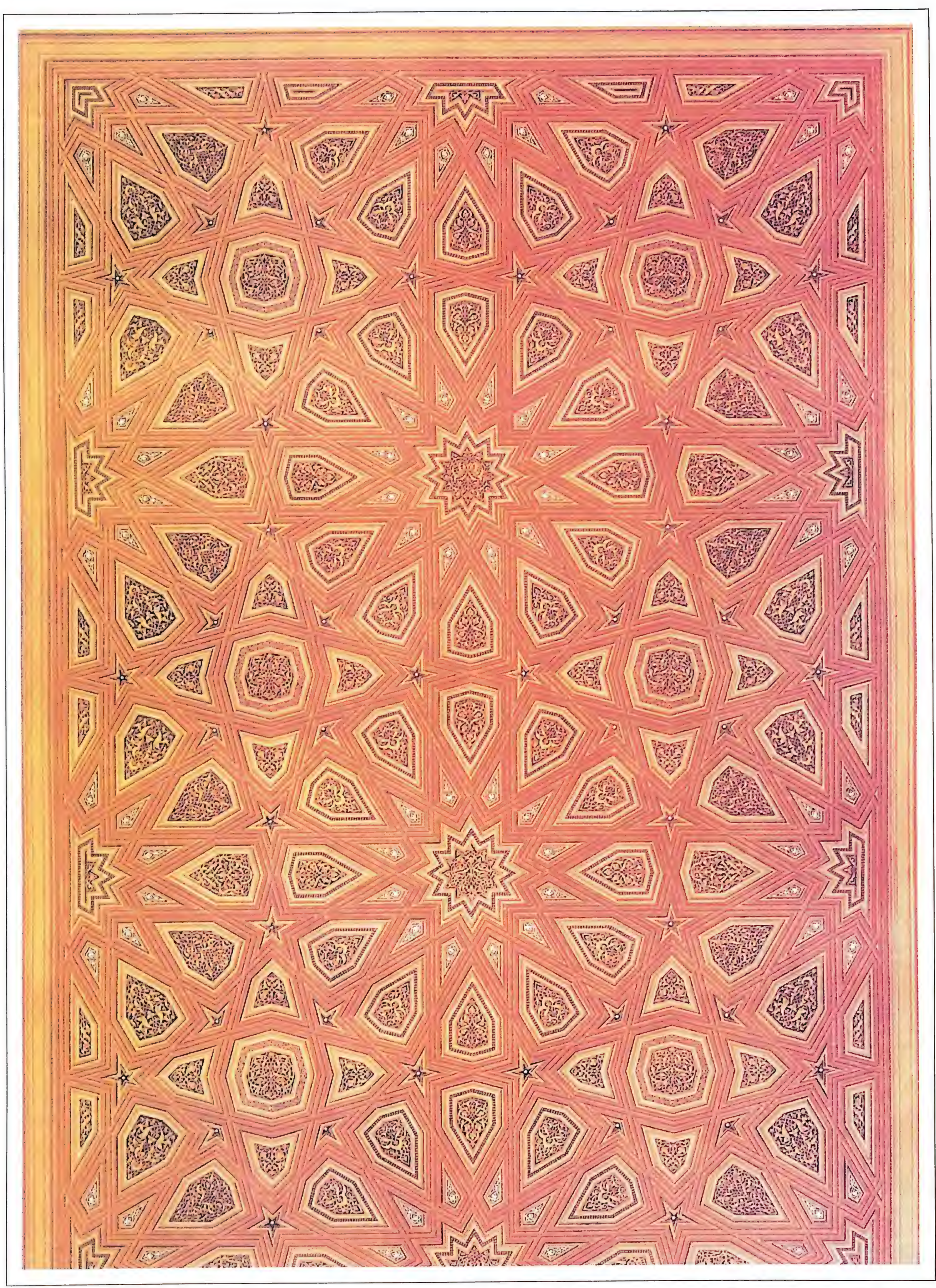
112. MOSQUÉE DE QAYTBAY, ÉLÉVATIONS DU MINBAR, PORTE, XVe SIÈCLE.

١١٢. منظر جانبي وأمامي للمنبر الخشبي لمسجد «قايتباي»، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١١٣- مستطيل من الأطباق النجمية المنفذة بالحشوات الخشبية المجمعة من منبر مسجد «قيسون». تكمل التصميم الهندسي للحشوات عناصر نباتية كالحشوات المدقوقة (بالأويمة)، وفي اللوزات الصغيرة تصميم بالعاج. بصفة عامة حرص الفنانون المصريون حتى العصر العثماني على التعامل مع الخامات الطبيعية بألوانها الأصلية.

113. A rectangle formed layers of star shapes, made from carved wood, and belonging to the minbar of the Qaysun mosque. The geometric design completes the pattern's botanical elements such as the hammered pattern. The small holes are decorated with a design made of ivory. Generally, the Egyptian artists preserved their traditions of working with natural materials in their original or natural colors until the Ottoman period.

113. Un rectangle de figures étoilées réalisées avec des remplissages de bois assemblé et figurant sur le *minbar* de la mosquée "Qeyçoun". Le design géométrique des remplissages est complété d'éléments végétaux ressemblant aux remplissages pilés (les appliques). Dans les petites amandes, un design fait d'ivoire. En général, les artistes égyptiens jusqu'à l'ère ottomane ont tenu à utiliser les matières naturelles avec leurs couleurs authentiques.



113. MINBAR OF THE MOSQUE OF QAISUN, 14th CENTURY.

113. MINBAR DE LA MOSQUÉE DE QEYÇOUN, XIVe SIÈCLE.

١١٣. تفاصيل من منبر مسجد «قيسون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١١٤- في هذه اللوحة تفاصيل من منبر خشبي. يحتوي تصميم الجزء العلوي على بوابة رمزية معقودة، تقوم على أربعة أعمدة تتدلى منها مشكاة وعلى قاعدتها شمعدانان، وهي عناصر أصبحت شائعة في هذا العصر؛ إذ نراها في منبر مسجد السلطان«برقوق» المصنوع من الحجر والموضح في اللوحة رقم (١٥٢).

عقد أكثر اتساعًا يمس محيط المساحة المربعة للتكوين الزخرفي، وفي الإطارات المحيطة سلسلة متصلة من الزخارف الأرابيسكية الحلزونية المتضافرة، أضفت على العمل ليونة وحركية، وفي الإفريز السفلي يمكن ملاحظة خط عريض يتقوس وينكسر بزاوية حادة ليلتحم مع قوس آخر مقلوب. ويتكرر هذا الشريط الصاعد النازل وتتضافر معه زخارف نباتية من أوراق نخيلية وثمرات وأوراق نباتية مختلفة.

114. In this figure there are details of a wooden minbar. The figure contains a design for the upper part based on a representation of an arched door. This is supported by four pillars, while a lamp hangs from the top of the arch, and on the bottom there are two candlesticks. These are elements that became popular during this period; the reader can see similar features in the stone minbar of Sultan Barquq shown in figure 152.

A wider arch touches the perimeter of the square space for the purposes of decorative composition, there are also borders that surround the connected chain of arabesque, spiraling, braided decorations, which add color and movement to the work. In the bottom frieze the reader may notice a thick line that curves and breaks with a sharp angle to fuse with an other upside down curve. This band is repeated elsewhere and is intertwined with botanical decorations of palm tree leaves, fruits and other leaves.

114. Cette planche regroupe les détails d'un *minbar* en bois. Le design de la partie supérieure comprend un portail symbolique arqué, axé sur quatre colonnes, d'où est pendu un lustre. Sur la base du portail, deux chandeliers, ce sont des éléments qui ont été répandus à cette époque, puisqu'on les trouve dans le *minbar* de la mosquée du sultan "Barqouq" qui est fait de pierre et qui est illustré dans la planche n°152.

Une arcade plus vaste touche le périmètre de la surface carrée de la composition décorative. Dans les bordures d'encadrement, une chaîne ininterrompue de motifs d'arabesques hélicoïdales tressées revêt l'ouvrage d'une souplesse et d'une mobilité. Dans la frise d'en bas, on peut remarquer une ligne large qui s'incurve et prend un angla aigu pour se souder avec un autre axe renversé. Ce ruban ascendant et descendant se répète et s'enchevêtre aux motifs végétaux faits de palmettes, de fruits et de feuilles végétales diverses.



114. MOSQUE OF QAISUN,
ORNAMENTAL DETAILS ON THE MINBAR, 14th CENTURY.

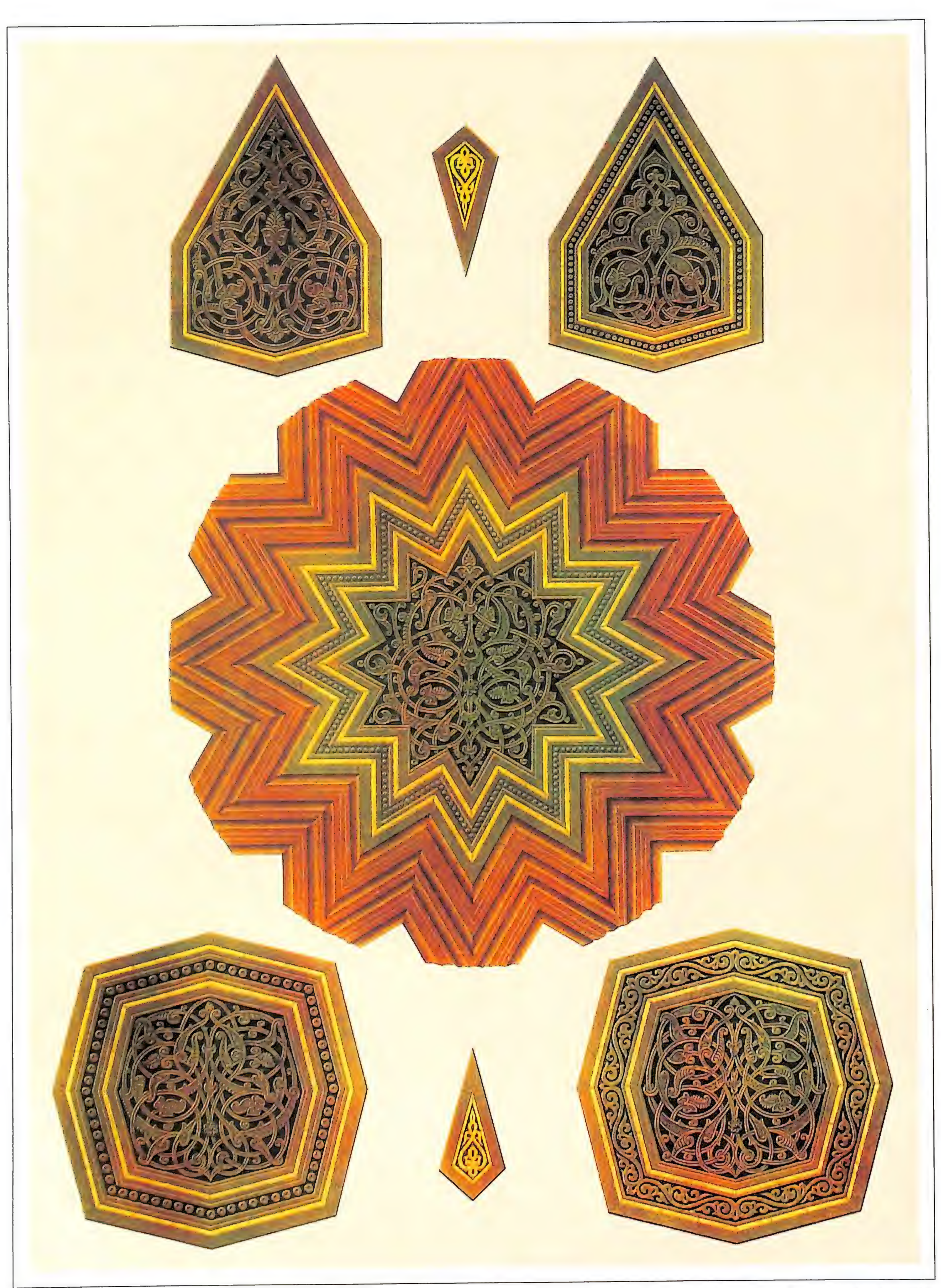
114. MOSQUÉE DE QEYÇOUN, DÉTAILS D'ORNEMENTATION DU MINBAR, XIV[e] SIÈCLE.

١١٤. تفصيل من منبر مسجد «قيسون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١١٥- مجموعة العناصر على هذه اللوحة تمثل مفردات للحشوات المجمعة في محراب مسجد «قيسون»، وتتسم بالدقة والإتقان والتنوع الشديد في عناصر وتكوينات الحشوات النباتية داخل الإطارات الهندسية متعددة الأضلاع. الشكل المبين في وسط اللوحة يبين التركيب المعقد للحشوات المجمعة حول النجمة الاثنتي عشرية السنون؛ إذ إن هذه الأعواد المركبة تقطع بزوايا محسوبة، وتنقر من طرف ويُترك على الطرف الثاني لسان ليبيت في النقر. ويتم تجميع تلك الأجزاء وبداخلها الحشوة النجمية دون مواد لاصقة و لا مسامير، فقط (كوايل) خشبية. وهكذا يتم تجميع مئات القطع على مسطحات المنبر.

115. This figure depicts units from groups of patterns used in the mihrab of the Qaisun mosque. The units are realized with the highest degrees of accuracy and precision. They display great variety in the elements and components of the botanical patterns which are contained within the polygonal geometric borders. The shape shown in the center of the figure illustrates the complexity of composing the pattern around a twelve pointed star. These compound bars are cut at a calculated angle, and ornamented with edges and leaves. The other edge is made with a tongue so that the ornamentation fits into place. The assembling of the parts without the use of glue or nails, is known as *kawayel*. This is the process by which hundreds of pieces are assembled onto the surface of the minbar.

115. Le groupe d'éléments figurant sur cette planche représentent les détails de remplissages assemblés dans le mihrab de la mosquée "Qeyçoun" et qui sont marqués par la finesse, la perfection et la grande variété d'éléments et des formes végétales inscrites dans les bordures géométriques polygonales. La figure qui paraît au milieu de la planche montre la composition complexe des remplissages assemblés autour d'une étoile à douze branches, ces baguettes complexes sont taillées selon des angles bien calculés et percées d'une extrémité; dans l'autre extrémité, on laisse un loquet pour s'insérer dans la partie percée. Ces fragments sont assemblés avec les remplissages étoilés sans colle ni clous, juste à travers des ergots en bois. C'est de cette façon que des centaines de pièces sont groupées sur la méplate du *minbar*.



115. MOSQUE OF EL NESSFI QAISUN,
WOODWORK DETAILS ON MIHRAB,
14th CENTURY.

115. MOSQUÉE D'EL NESFY QEYÇOUN, DÉTAILS DES BOISERIES DU MIHRAB, XIV^e SIÈCLE.

١١٥. تفاصيل من محراب مسجد «قيسون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١١٦- ازدهرت الفنون المعمارية الزخرفية والحرفية في مصر ووصلت ذروتها في عصر المماليك الجراكسة الذين تقلدوا الحكم في أعقاب دولة المماليك البحرية منذ عام (١٣٨٣م) وحتى عام (١٥١٧م). ومن بين الصناعات الفنية التي شهدت هذا الازدهار، المشغولات الخشبية الرائعة وتقنياتها المتعددة من المشربيات المخروطة إلى النوافذ المخرمة والأبواب الرائعة المغشاة بالنحاس والبرونز أو المطعمة بالعاج والسن. كما تطورت صناعة الأويمة - الحفر على الخشب وفي الحشوات المجمعة إلى قمة تألقها وإتقانها.

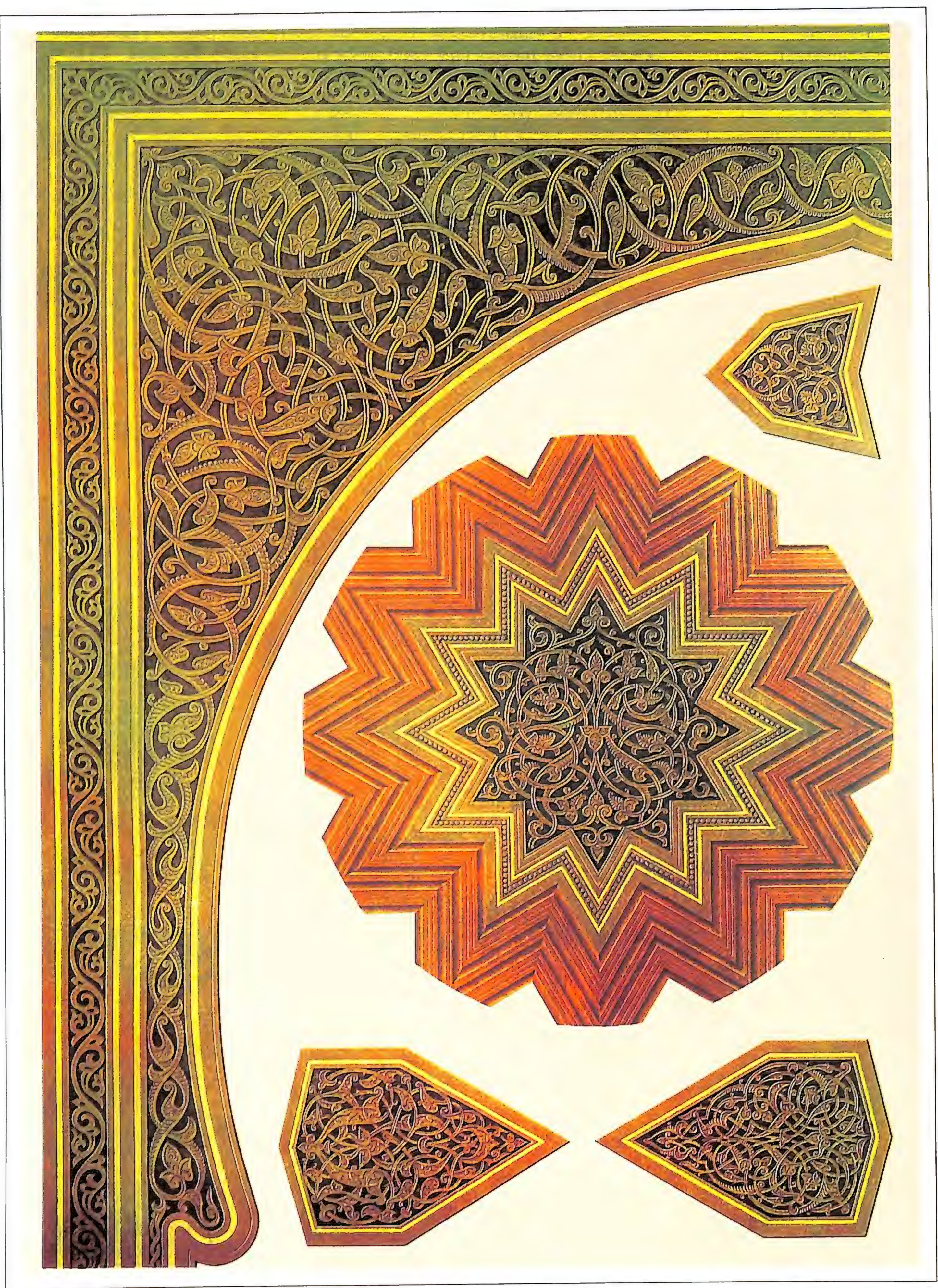
وفي هذه اللوحة مجموعة من التفاصيل الدقيقة لحشوات من المنبر، وزاوية عقدت بها زخارف نباتية بالغة الرقة والدقة في الحفر والتشبيك والتضافر والتنوع؛ إذ إن كل حشوة نباتية في هذا المنبر عبارة عن ابتكار خالص لا يتكرر. قارن الشكلين المتماثلين أسفل اللوحة، وتأمل التفاصيل النباتية التي تبدو متشابهة بالنظر العابر. ويتضح بالتأمل الاختلاف الواسع فيما بينهما.

116. The architectural arts and decorative arts gained a lot of popularity in Egypt, reaching their peak during the Garakasa Mamluke period, which extended from 1383 until 1517. Woodworking was one of the crafts that saw a rise in popularity, the many wonderful techniques ranged from open mashrabiya to windows and doors adorned with copper and bronze or decorated with ivory. The craft of *owiema* - the carving into wood of grouped patterns depicted also saw a great development that reached its peak.

In this figure are during this period a group of intricate patterns from a minbar and a part of an arch with botanical decorations. These designs are rich with grace and accuracy in their carving, interlinking, braiding and variety. Every botanical pattern in this minbar is composed of a totally new and unrepeated creation. The reader may compare the two shapes at the bottom of the figure, and the botanical details that appear to the untrained eye, to intertwine them. On closer inspection, it is clear that there is a large difference between the two shapes.

116. Les arts architecturaux ornementaux et artisanaux se sont épanouis en Egypte et ont atteint leur apogée à l'époque des mamelouks circassiens qui ont accédé au pouvoir après la fin des mamelouks bahrites, de 1383 jusqu'à 1517. Parmi les industries artistiques qui ont connu cet épanouissement, les formidables produits en bois et leurs multiples techniques qui vont des moucharabiehs tournés aux fenêtres ajourées en passant par les belles portes revêtues de cuivre, de bronze ou incrustées d'ivoire. De même la fabrication des appliques (sculpture sur bois) a évolué et les remplissages assemblés ont atteint le paroxysme de brillance et de perfection.

Dans cette planche, nous voyons des détails minutieux des remplissages du *minbar*, ainsi qu'un angle arqué d'ornementations végétales très fines et fort précises que ce soit dans la gravure, l'entrelacement, le tressage et la diversité. Chaque remplissage végétal dans ce *minbar* est une création sans semblable. Essayez de contempler les deux figures présentes en bas de la planche et admirez les détails végétaux qui paraissent au prime abord semblables et vous découvrirez la grande divergence entre eux.



116. MOSQUE OF EL NESSFI QAISUN,
ORNAMENTAL DETAILS ON THE MINBAR,
14th CENTURY.

116. MOSQUÉE D'EL NESFY QEYÇOUN,
DÉTAILS D'ORNEMENTATION DU MINBAR,
XIVe SIÈCLE.

١١٦. تفاصيل من منبر مسجد «قيسون»، من
القرن الرابع عشر الميلادي.

١١٧- البيمارستان، الذي أنشأه الملك «سيف الدين قلاوون» الذي تولى مُلك مصر عام (١٢٧٩م) و لقب بالملك المنصور، هو جزء من مجمع يشتمل على مسجد وقبة ومدرسة، فضلاً عن البيمارستان، وقد بني هذا المجمع بشارع بين القصرين بالجمالية، واحتوى هذا البيمارستان على لوحات خشبية محفورة تحتوي على عناصر آدمية لعازفين على العود والدف وصيادين وحكماء يمسكون الورق وراقصين وسقاة، كما تحتوي على عناصر حيوانية وطيور واقعية وخرافية. تحتوي هذه العناصر شبكة حلزونية من الخطوط المتوازية تتضافر مع فروع نباتية وأوراق في إيقاع حركي جميل.

117. The muristan hospital that was established by the King Seif El Din Qalaoun (who took the throne of Egypt in 1279). This is part of a group that includes a mosque, a dome and a madrasa. This group was built on a street, in between the two palaces in Gamaliya. This muristan is made up of carved wooden panels that contain figurative elements, such as the two figures that play the oud, the two fishermen, the leaders that hold scrolls and the dancers. They also contain animal elements that are both realistic and decorative. These elements contain a spiraling network of parallel lines that are braided with branches and leaves in a beautiful rhythmic movement.

117. L'hôpital, appelé *bimarstan*, construit par le roi "Seifeddine Qalaloun" qui a régné sur l'Egypte à partir de 1279 et a été surnommé le roi Triomphant (*Al Mansour*). Il s'agit d'une partie d'un complexe comprenant, outre le *bimarstan*, une mosquée, une voûte, et une école. Ce complexe fut édifié à la rue Bein Al Qasrein à Gamaleya. Le *bimarstan* comprend des panneaux de bois gravé sur lesquels figurent d'éléments humains comme des musiciens jouant du luth arabe et du tambourin, des pêcheurs, des sages tenant des papiers, des danseurs, des serveurs. De même, ils contiennent d'éléments animaliers tels que des oiseaux réalistes ou légendaires. Ces éléments contiennent un réseau hélicoïdal de traits parallèles tressés à des rinceaux végétaux et des feuilles dans un rythme mobile formidable.





117. MURISTAN HOSPITAL, CARVINGS ON THE INNER BIG DOOR, 13th CENTURY.

117. HOPITAL DU MORISTAN, SCULPTURES DE LA GRANDE PORTE INTÉRIEURE, XIIIe SIÈCLE.

١١٧. تفاصيل خشبية من بيمارستان «قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

١١٨- مجموعة من أفاريز خشبية من على الباب الرئيسي الداخلي لمستشفى السلطان «قلاوون» تعتمد في زخرفتها على إطارات نباتية تكرارية متضافرة، وزخارف نباتية حلزونية تحيط بعناصر آدمية تصور السقاة والراقصين والعازفين على الأدوات الموسيقية، وعناصر حيوانية كالفارس المجنح والمتوج يلتفت برأسه للخلف ويصوب نشابه تجاه غزال، وعنصر الطاووس وأفاريز وحشوات من عناصر نباتية مضفرة. وتتميز هذه الأفاريز بالأناقة والتقابل وبدقة ونعومة الحفر وبالاهتمام بالتفاصيل التشريحية والتعبير عن طيات الثياب. كما يعكس تصميمها تأثيرًا إيرانيًا واضحًا في صياغة العناصر.

118. A group of wooden friezes from the main interior door of the hospital of Sultan Qalaoun, their decoration depends on repetitive, braided botanical borders and botanical spiraling decorations that are surrounded with figurative elements that show dancers, musicians playing instruments and animal elements such as a winged centaur and gazelles that turn their heads back, and a peacock and a frieze. There are also patterns made of braided botanical elements. This frieze is unique in its luxury and the meeting of accuracy with attention to detail in the expression of the folds in the garments. Its design also reflects an Iranian influence in the style of the elements.

118. Un groupe de frises en bois figurant sur la porte intérieure principale de l'hôpital du sultan "Qalaoun" dont l'ornementation est basée sur des bordures végétales répétées et tressées, et sur des motifs végétaux hélicoïdaux entourant des figurations humaines - représentant des serveurs, des danseurs, et des joueurs d'instruments musicaux- ainsi que des éléments animaliers comme le cheval ailé et couronné qui tourne la tête en arrière et qui pointe sa flèche contre une gazelle; il y a aussi le paon, des frises et des remplissages d'éléments végétaux tressés. Ces frises se caractérisent par l'élégance, la réciprocité, la finesse, la douceur de la gravure, le soin accordé aux détails anatomiques et à l'expression des plis des vêtements. Leur design reflète une influence iranienne manifeste dans la formulation des éléments.



118. MURISTAN HOSPITAL, DETAILS OF BEAMS AND FRIEZES, 13th CENTURY.

118. HOPITAL DU MORISTAN, DÉTAILS DE POUTRES ET DE FRISES, XIII^e SIÈCLE.

١١٨. حفر خشبي من بوابة مستشفى السلطان «قلاوون»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

١١٩- تفاصيل من منبر مسجد «قوص» الخشبي. في الجزء العلوي زخارف نباتية تكرارية مجدولةٌ محفورة بدقة ونعومة على مساحة مستطيلة داخل إطار يتضمن سلسلة من الوحدات النباتية.

الجزء السفلي من اللوحة يشبه التكوينات الزخرفية المبينة في اللوحة رقم (٤٠) من حيث التنوع الذي يؤكد صفات المرونة والطلاقة عند المصمم في الفن الإسلامي. استخدم الفنان نفس التقاسيم سداسية الأضلاع تحصر فيما بينهما مساحات على شكل معينات، حيث تم تصنيف الوحدات الرئيسية متوازية في أنساق أفقية على خلاف اللوحة السابقة، بداخل تلك المساحات مجموعة أخرى، ينفرد كُلّ منها بتصميمه المتميز عن الآخر. وقد نقل هذا المنبر من مسجد «قوص» إلى مسجد «ابن طولون» بالقاهرة.

119. Details from the wooden minbar of the Qus mosque. In the upper part of the minbar there are repetitive, carved botanical decorations on a rectangular space; this space is captured inside a border that contains a chain of botanical units.

The bottom part of the figure resembles the decorative compositions shown in figure 40, in terms of the variety, that it shows. This emphasizes the flexibility of the designer in Islamic art. The artist used the same hexagonal divisions to create diamond shapes, but the principal parallel units are formed on the horizontal, which is different from the previous figure. Inside these spaces there is another group of units, each of which has its own distinctive design. This minbar was transported from the mosque of Qus to the mosque of Ibn Tulun in Cairo.

119. Des détails du *minbar* confectionné de bois de la mosquée de "Qous". Dans la partie supérieure, des ornementations végétales, répétées, tressées et gravées minutieusement et tendrement sur une surface rectangulaire à l'intérieur d'une bordure comprenant une chaîne d'unités végétales.

La partie inférieure de la planche ressemble aux compositions décoratives illustrées dans la planche n°40 du point de vue de la diversité qui confirme la souplesse et l'aisance de l'expressivité du styliste de l'art islamique. L'artiste a employé les mêmes répartitions hexagonales qui délimitent entre elles des formes de losange, les unités principales ont été réparties parallèlement conformément à des ordonnances horizontales contrairement à la planche précédente. A l'intérieur de ces surfaces, existe un autre groupe dont chaque élément se distingue par un design qui lui est propre. Ce *minbar* a été transporté de la mosquée "Qous" à celle d'Ibn Touloun au Caire.



119. MOSQUE OF QUS, DETAILS OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

119. MOSQUÉE DE QOUS, DÉTAILS DU MINBAR COLOMS ARBITRAIRE, XIIe SIÈCLE.

١١٩. تفاصيل من المنبر الخشبي لمسجد «قوص الكبير»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٠- مجموعة من الأشكال السداسية وأشكال متعددة الأضلاع من الحشوات المجمعة في الخشب وعليها زخارف نباتية كل منها فريد في تصميمه، كما أن المساحات الشبيهة بالنجوم يختلف تصميم النصف العلوي من حشوتها النباتية عن نصفها السفلي، مما يجعل من هذا المنبر عملاً فنيًا نادرًا في إثبات فكرة التنوع فى إطار من الوحدة والتفرد وهي صفة أصيلة في الفن الإسلامي، ولكنها تتجلى في هذا العمل بصورة مطلقة.

120. A group of hexagonal and polygonal shapes form a series of patterns in wood which contain differentiated botanical ornamentations. The spaces with stars are different in their botanical design in the top half from the bottom half. All combine to make this minbar a rare work and prove the concept of variety within the concept of unity and oneness; this is the original characteristic in Islamic art.

120. Un groupe de formes hexagonales et de figures polygonales constituant des remplissages assemblés en bois et ayant de motifs végétaux dont chacun est de design singulier. Le design de la partie supérieure des remplissages des surfaces identiques aux étoiles diffère de celui de la moitié inférieure, ce qui fait de ce *minbar* un ouvrage artistique rare confirmant l'idée de la diversité doublée d'unité et c'est un caractère enraciné dans l'art islamique. Ce caractère se révèle néanmoins d'une façon absolue dans cet ouvrage.



120. MOSQUE OF QUS, DETAILS OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

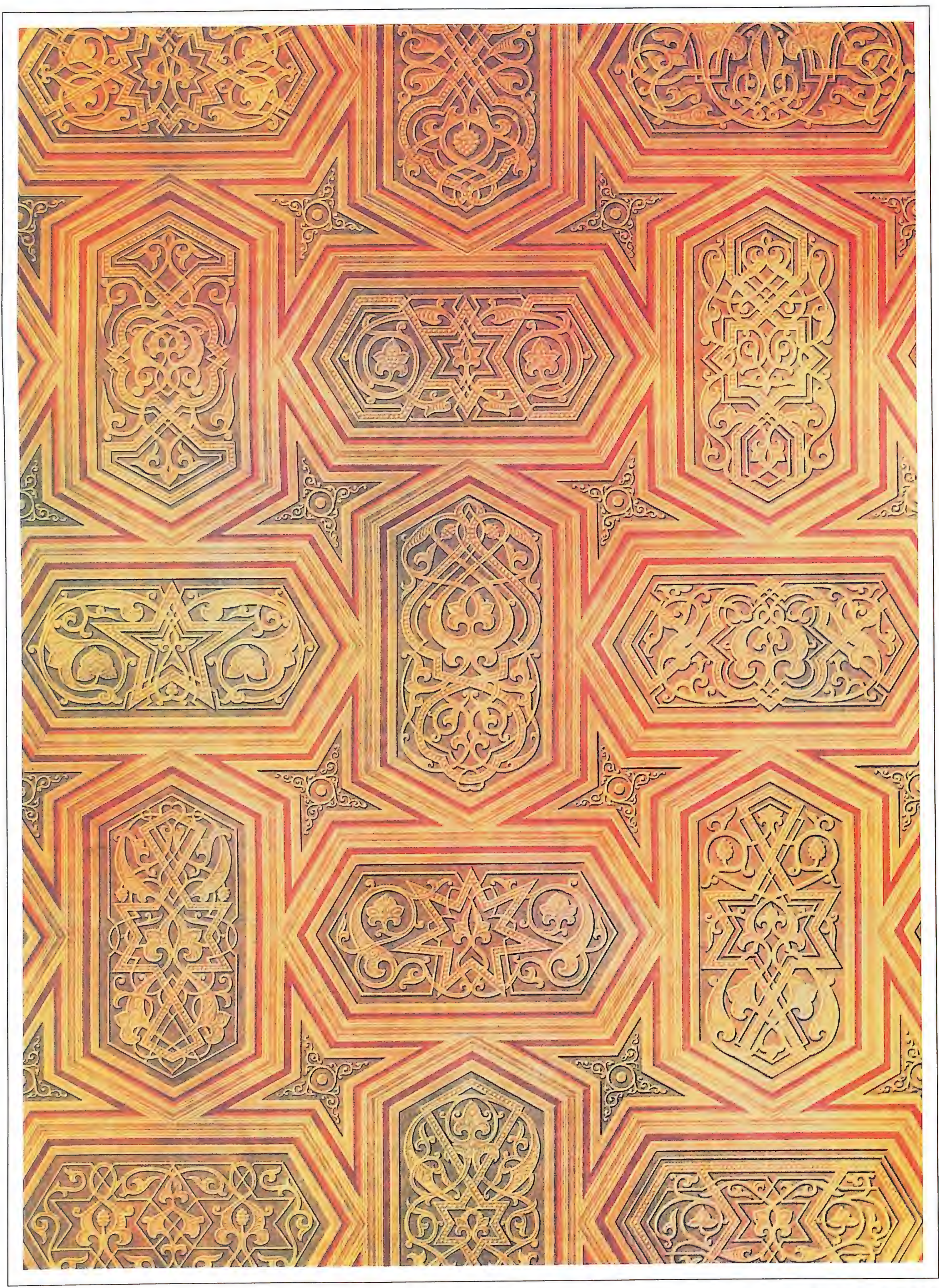
120. MOSQUÉE DE QOUS, DÉTAILS DU MINBAR ASSEMBLAGE ARBITRAIRE, XII^e SIÈCLE.

١٢٠. تفاصيل من المنبر الخشبي لمسجد «قوص الكبير»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢١- تفاصيل من زخارف منبر مسجد قوص الكبير التي تقوم على تكرار وحدة هندسية سداسية الأضلاع، على المحورين الرأسي والأفقي بالتناوب، لتحصر فيما بينها عند التكرار مساحة نجمية رباعية تتوسطها دائرة. تجمع زخرفة هذا المنبر بين صناعة الحشوات المجمعة للسدائب ذات الحليات المستقيمة المتوازية بنسب مختلفة من حيث العرض والبروز والتقعير، وبين الأشكال سداسية الأضلاع ونجمات رباعية الأجنحة. كما تحتوي زخارف المنبر على الحفر الدقيق للوحدات النباتية المتقابلة المجدولة داخل التكوينات الهندسية. ويتضح في هذه الصورة تجلي فكرة الوحدة والتنوع، وهي من خصائص الفن الإسلامي، حيث عمد الفنان إلى أن تكون الحشوة الزخرفية النباتية في كل مساحة سداسية مختلفة عن الأخرى، وهذا يتطلب خيالاً واسعًا وحنكة في تطويع الزخارف المتنوعة للمساحة الداخلية للشكل السداسي.

121. Details from the decoration of the minbar of the great Qus mosque. There are based on the repetition of hexagonal geometric units, in both vertical and horizontal directions, which produce four pointed stars in between the geometric units, with a little circle in their centers. The decoration of this minbar combines the craft of patterns for the edge panels (with straight parallel rings with different proportions in terms of the width and relief), with the hexagonal shapes and the four pointed stars. The minbar's decoration also contains intricate carvings of revolving botanical units inside the geometric compositions. In this image the concept of oneness and variety, which is one of the specialties of Islamic art, is evident. The artist made a decorative botanical pattern inside a variety of a hexagonal geometric space: it requires a high level of imagination and intelligence to produce this level of variety within one type of.

121. Des détails des ornementations figurant sur le *minbar* de la grande mosquée de "Qous" et basées sur la répétition, par alternance, d'une unité géométrique formée de six côtés sur les deux axes vertical et horizontal. Cette répétition compose entre ses unités une surface étoilée de quatre branches avec au centre un cercle. L'ornementation de ce *minbar* allie l'industrie des remplissages assemblés des grillages munis de parures droites et parallèles, qui ont des proportions différentes quant à la largeur, le ressaut, et la concavité, et les figures hexagonales et les étoiles à quatre branches. Les ornementations du *minbar* comprennent une gravure fine d'unités végétales opposées et tressées à l'intérieur des figures géométriques. Dans cette planche se révèle l'idée de l'unité et de la variation qui sont parmi les caractéristiques de l'art islamique, l'artiste a voulu intentionnellement que le remplissage ornemental végétal dans chaque surface hexagonale soit différent de l'autre, ce qui exige une imagination fertile et une sagesse dans la soumission des différentes ornementations à la surface interne de la figure hexagonale.



121. MOSQUE OF QUS, DOOR OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

121. MOSQUÉE DE QOUS, PORTE DU MINBAR ARRANGEMENT FICTIF, XIIe SIÈCLE.

١٢١. تفاصيل من باب منبر مسجد «قوص الكبير» الذي أعيدت صناعته في القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٢- تشكيلات أرابيسكية تعكس إيقاعًا حركيًّا نتيجة للحركات الحلزونية للأفرع، والتواء الوريقات مع اتجاهات تلك الحلزونات الخطية لتكون حشوات منضبطة مع المساحات التي تشغلها. وتنتظم العناصر النباتية السخية على شبكية هندسية ناظمة غير مرئية. ويؤكد الحس الإيقاعي تفاوت مساحة الزخارف من مكان إلى آخر، ولأسباب تتعلق بتوازن التصميم لجأ الفنان إلى استخدام التقابل التام بين النصفين الأيمن والأيسر من التصميم باستثناء نقطة الربط في منتصف الإطار في المساحة الكبيرة والشريط الأرابيسكي السفلي.

122. Arabesque compositions that create a rhythmic movement as a result of the spiraling of the tendrils, stems and leaves which contrast with the directions of the linear spirals. These two forms construct patterns that assimilate to the spaces that they occupy. The botanical elements are organized on an invisible geometric system which makes sure the rhythmic sensation is passed on from one decorative space to another. For reasons associated with balance, the design forced the artists to use complete symmetry between the right and left sides (except for the point of tying in the middle of the border in the large space, and in the bottom arabesque band).

122. Des compositions d'arabesques reflétant un rythme mobile dû aux mouvements hélicoïdaux des rinceaux et à l'enroulement des feuilles selon les directions de ces hélicoïdes linéaires pour former de la sorte des remplissages convenables aux surfaces qu'ils occupent. Les éléments végétaux abondants sont régis par un petit réseau géométrique organisateur invisible. Le sens rythmique assure le décalage de la surface des ornementations d'un endroit à un autre. Pour des raisons relatives à l'équilibre du design, l'artiste a eu recours à l'utilisation de la correspondance totale entre les deux moitiés, droite et gauche, du design, à l'exception du point de liaison qui se trouve au milieu de la bordure dans la grande surface et du ruban d'arabesque inférieur.



122. MOSQUE OF QUS, MINBAR, DETAILS OF THE WOODWORK, 12th CENTURY.

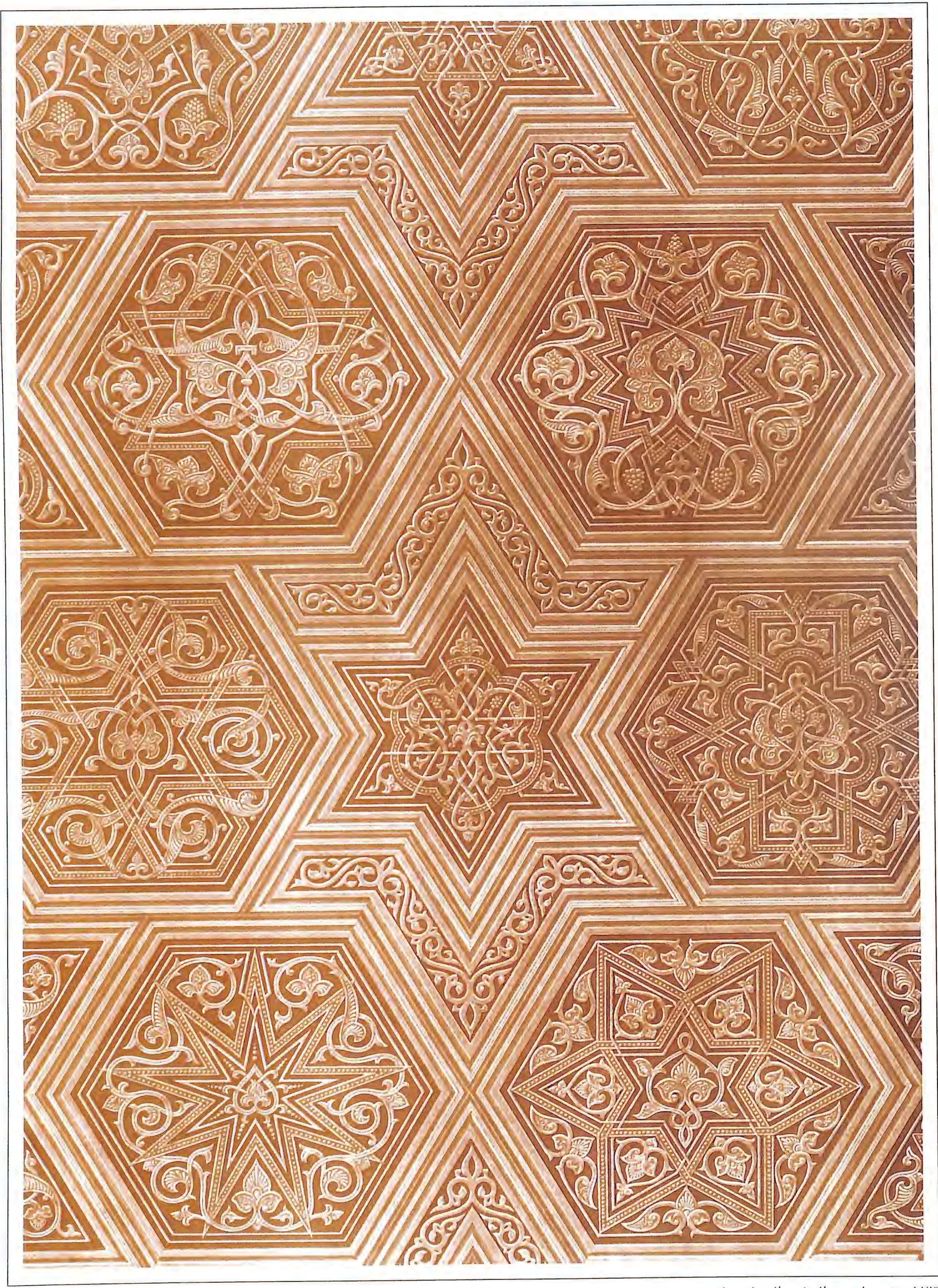
122. MOSQUÉE DE QOUS, DÉTAILS DES BOISERIES DU MINBAR, XIIe SIÈCLE.

١٢٢. تفصيل من المنبر الخشبي لمسجد «قوص الكبير»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٣- تفصيل آخر من منبر مسجد «قوص الكبير» وقد أمر بصنعه الأمير «طلائع بن رزيق»، على منوال منبر كان قد أمر بصناعته لمسجد الصالح طلائع. وتمثل تلك اللوحة التفصيلية الطلاقة الإبداعية اللامحدودة في تكوين الوحدات و ابتكار الحشوات الزخرفية النباتية بحيث يكون كل منهما فريدًا من نوعه.

123. Other details from the minbar of the Great Qus mosque. The order for the minbar's construction was given by the prince Telay Bin Rezek who asked for a minbar to be built for the Saleh Telay mosque. This detailed figure demonstrates the artist's unlimited creativity and innovation in the composition of the units. It is clear that each of the decorative botanical patterns was created to be unique.

123. Un autre détail du *minbar* de la mosquée de "Qous" que l'émir "Talaë Ben Rozeiq" avait ordonné de construire sur le modèle du minbar qu'il avait recommandé d'édifier pour la mosquée "Al Saleh Talaë". Cette planche détaillée est la preuve évidente de la créativité illimitée dans la composition d'unités et l'invention de remplissages ornementaux végétaux de façon à ce qu'ils soient singuliers.



123. MOSQUE OF QUS, DECORATIVE SECTIONS OF THE MINBAR, 12th CENTURY.

123. MOSQUÉE DE QOUS, ORNEMENTATION DU MINBAR ASSEMBLAGE ARBITRAIRE, XII^{e} SIÈCLE.

١٢٣. تفصيل من المنبر الخشبي لمسجد «قوص الكبير»، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٤- تفصيل من زخارف منبر مسجد «قوص الكبير» الذي يقوم على التشكيلات النجمية وامتداداتها التي تولد أشكالاً متعددة الأضلاع، بداخلها زخارف نباتية متقابلة ومتشابهة فى الإطارات، في حين تختلف كلية الحشوات النباتية داخل المساحات الأساسية. ويتميز المنبر بالدقة والحرفية الهائلة في القطع والتجميع والحفر، وبالخيال الخصب في بناء العناصر ومفرداتها، كما يتضح الطراز الأيوبي المتأثر بالأساليب السورية في الزخرفة.

124. Details from the minbar of the Great Qus mosque. The design of the decoration based on star compositions and their extensions, which create many other polygonal shapes, inside of which there are botanical ornamentations, similar to those in the frames. Here the botanical patterns differ from those inside the main spaces. This minbar is characterized by the accuracy and professionalism of the cutting and assembling and carving, all of which are conducted with great imagination in building the individual elements. The Ayubid style, influenced by Syrian methods, also clearly influenced the decoration.

124. Détail des ornementations du *minbar* de la grande mosquée de "Qous", axé sur les compositions étoilées et sur leur prolongement qui engendrent des figures polygonales qui ont les mêmes bordures et qui renferment en leur sein des motifs végétaux opposés. En revanche, les remplissages végétaux à l'intérieur des surfaces principales sont fort différents. Le *minbar* est connu par la précision et le haut degré de professionnalisme qui se traduisent dans le découpage, l'assemblage et la gravure et par l'imagination fertile dans la conception d'éléments et de leurs composants. La planche révèle le style ayyoubide influencé par les techniques décoratives syriennes.



124. MOSQUE OF QUS, MINBAR, SECTIONS AND DETAILS, 12th CENTURY.

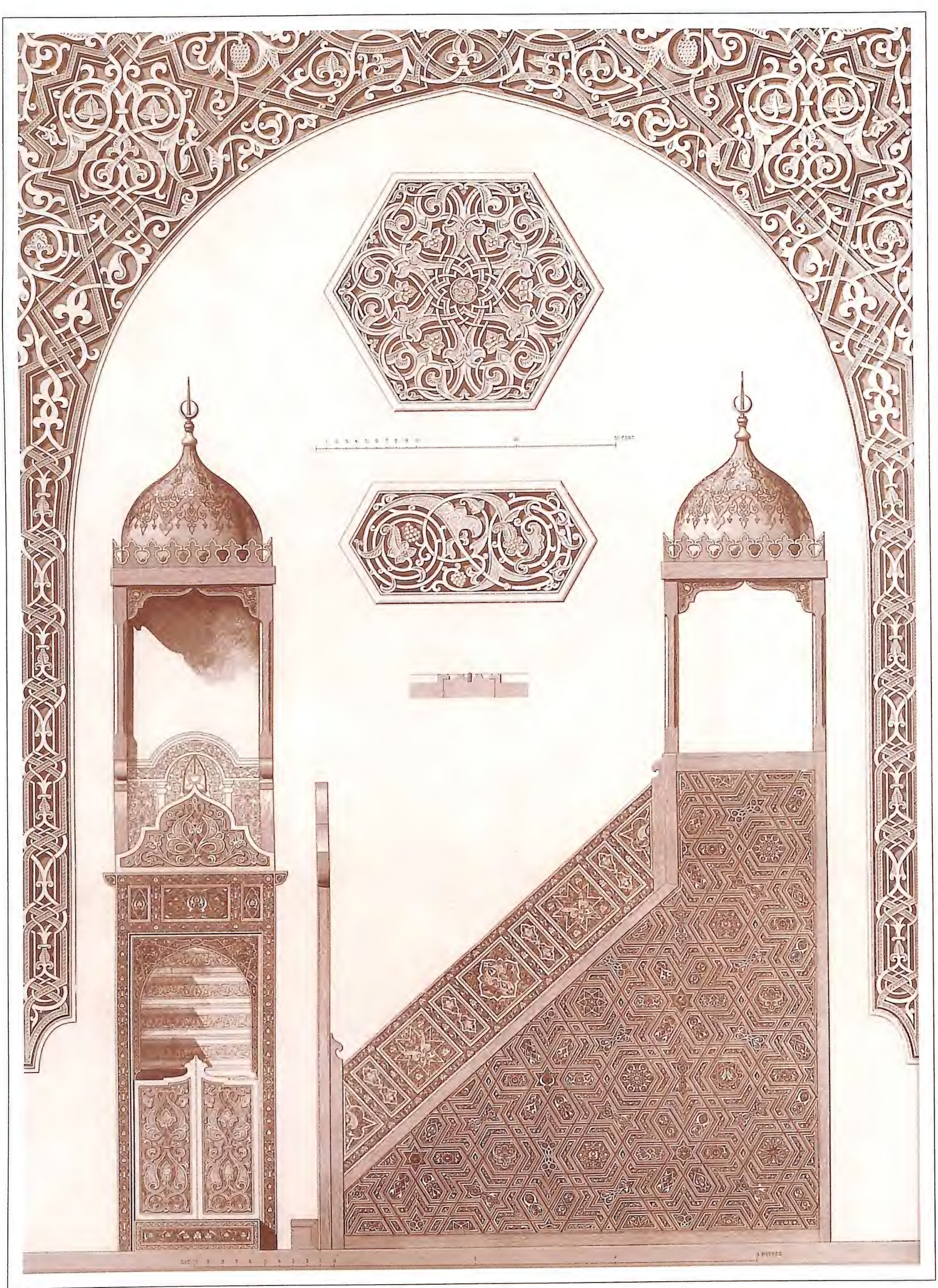
124. MOSQUÉE DE QOUS, ASSEMBLAGE & DÉTAILS DES PIÈCES DU MINBAR, XIIe SIÈCLE.

١٢٤. تفصيل من المنبر الخشبي لمسجد «قوص الكبير» الموضح في اللوحة رقم (١٢٥)، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٥- كانت لمدينة قوص بالصعيد أهمية خاصة في القرن الثاني عشر، إذ اعتبرها الخلفاء العباسيون مقرهم في مصر، ومن ثم تم بناء مسجد قوص الكبير. وفي المسجد منبر من أروع أعمال الخشب الزخرفي في الفن الإسلامي بمصر، من حيث التناسب والدقة والثراء والتنوع. وهو يجمع ببراعة مبدعة بين العلاقات الهندسية للحشوات الخشبية المجمعة، والزخاف النباتية الرائعة شديدة التنوع بالرغم من الوحدة البادية عليها. وفي هذه اللوحة يظهر المنبر من زاوية جانبية وأمامية مع بعض الوحدات الهندسية وحشواتها النباتية، وعدد كبير من التشكيلات الهندسية والنباتية المتضافرة.

125. The city of Qus in the south was very important in the 12th century, as Egypt was considered to be the base for the Abbasid caliphs. It was at Qus that the building of the Great Qus mosque began. In the mosque there was a minbar that was one of the most fantastic works of wood in Islamic art in Egypt, in terms of the harmony, the accuracy and the richness of variety it exuded. It was assembled with an amazing creativity in the relationships between the assembled wooden geometric patterns and the great variety of botanical ornamentation. This figure shows the minbar from a side view and a front view with some of the geometric units and botanical patterns, and a large number of geometric and botanical braided compositions on display.

125. La ville de "Qous" en Haute Egypte avait une importance particulière au XIIème siècle, les califes abbassides l'ayant considérée comme leur siège en Egypte. Ce faisant, la grande mosquée de "Qous" a été édifiée. Le *minbar* de la mosquée est un chef-d'œuvre des ornementations en bois de l'art islamique égyptien, et ce du point de vue de la symétrie, de la précision, de la richesse et de la variété. Il concilie -avec magnificence créative- les relations géométriques des remplissages en bois et les motifs végétaux splendides bien variés malgré leur uniformité apparente. Dans cette planche, le *minbar* apparaît d'un angle latéral et d'un autre facial accompagné de certaines unités géométriques et leur remplissage végétal ainsi que d'un bon nombre de compositions géométriques et végétales tressées.



125. MOSQUE OF QUS, MINBAR WITH DETAILS, 12th CENTURY.

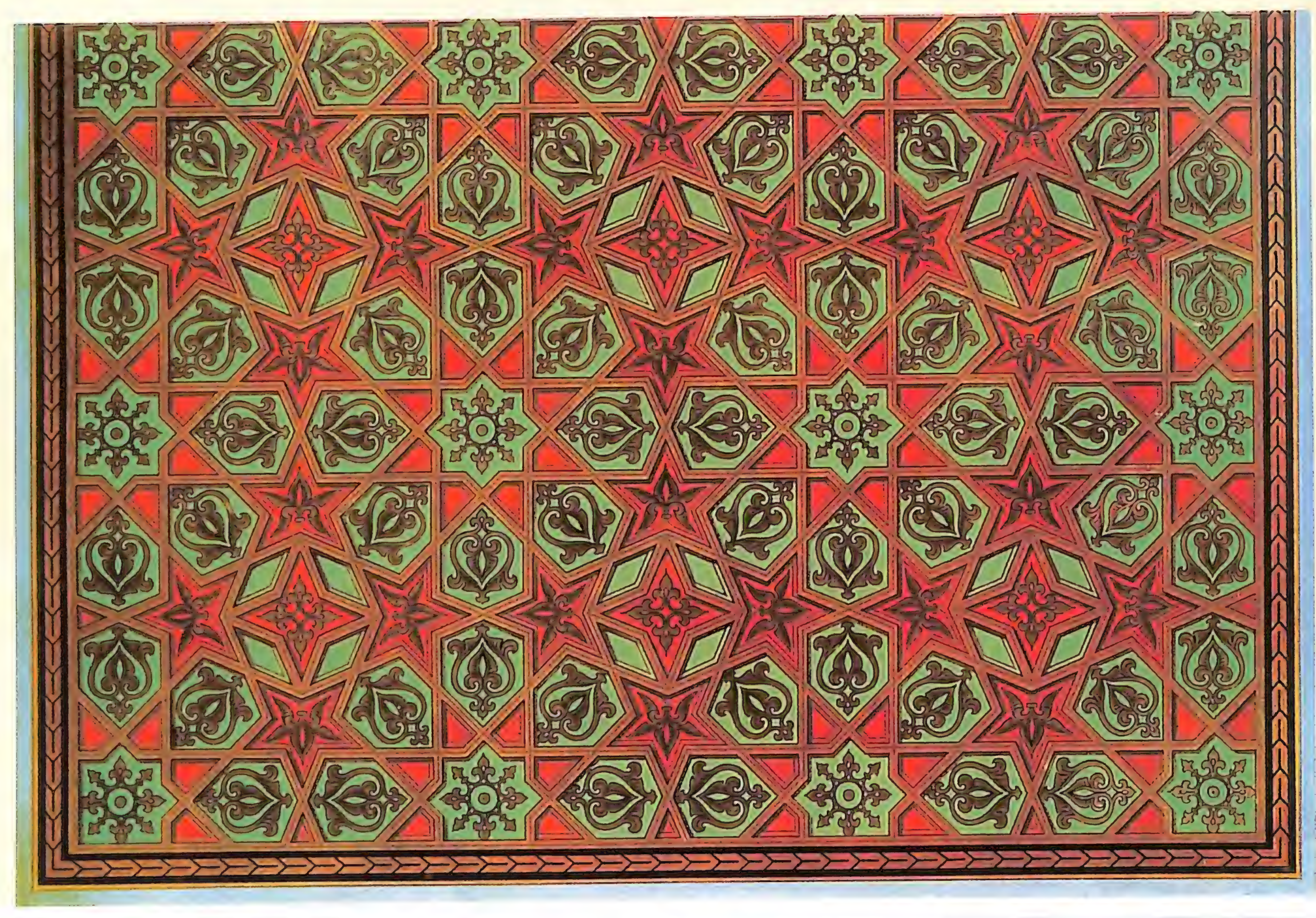
125. MOSQUÉE DE QOUS, ENSEMBLE ET DÉTAILS DU MINBAR, XIIe SIÈCLE.

١٢٥. منبر مسجد «قوص الكبير» من زاويتي رؤية، و تفاصيل زخرفية، من القرن الثاني عشر الميلادي.

١٢٦- تمثل اللوحة تفصيلاً زخرفيًّا لسقف، يعتمد التصميم العلوي على أطباق نجمية تتمحور حول نجوم ثُمانية. وتربط بين الأطباق النجمية نجوم خماسية ومساحات ثُمانيّة الأضلاع، وشكل يشبه البكرة، وبداخل المساحات الثمانية زخارف نباتية تكرارية. ولهذا السقف إطار مزخرف بأوراق شجر مجدولة وخطوط ملونة بالأحمر والأخضر والأصفر والذهبي. والسقف منفذ بحشوات تحدها سدائب على شكل تشبيكات ذهبية، لتحديد المساحات الحمراء والزرقاء والبيضاء والخضراء. وفي منتصف النجمات الثُّمانية البيضاء تم تثبيت أنصاف كرات ذهبية. وفي الجزء السفلي من اللوحة نجمات خماسية ورباعية و أشكال معينات تولدت من تماسّ أجنحة النجوم الثمانية وامتداداتها المحددة بالسدائب الذهبية، وتبادلت المساحات اللونية الأحمر والأخضر، وقد رسمت عليها عناصر نباتية متقابلة تكرارية. ويتضح في التصميم المسارات المتعددة للرؤية على النسق الرأسي والأفقي والمائل من الاتجاهين بالنسبة للمساحات الخضراء، فى حين تخط النجوم الخماسية الحمراء مسارًا دائريًا حول المركز الذي تشغله النجمة الثمانية.

126. This figure shows details from some decorative ceilings. The top design is made up of layers of star shapes that move around octagonal stars. Linking the layers of stars are pentagonal stars and polygonal spaces, and a shape that looks like a spool. Inside the octagonal spaces are repetitive botanical decorations. This ceiling has a border decorated with leaves and lines colored with red, green, yellow and gold. The ceiling is constructed of patterns that are contained in a frame, based on a network of gold shapes that define the red, blue, white and green spaces. In the middle of the white octagonal stars there are pieces of fitted gold, and in the lower part of the figure pentagonal and square stars and other shapes appear where the edges of the octagonal stars meet and extend. The red and green color schemes alternate, and drawn on top of them are repetitive botanical elements. The design of the various shapes are based on verticals, horizontals and angles in terms of the green spaces, in which the red pentagonal stars are drawn around the center which is busy with the octagonal star.

126. La planche représente les détails ornementaux d'un plafond. Le design supérieur se base sur des figures étoilées axées autour d'étoiles octogonales. Les figures étoilées sont liées par des étoiles à cinq branches, des surfaces octogonales et une forme qui ressemble à un rouleau; à l'intérieur des surfaces octogonales des motifs végétaux répétés. Ce plafond a un cadre orné de feuilles d'arabesques tressées et de lignes colorées en rouge, vert, jaune et en couleur dorée. Le plafond est réalisé par des remplissages cernés de grillages qui prennent la forme d'entrelacs dorés pour délimiter les surfaces rouges, bleues, blanches et vertes. Au milieu d'étoiles octogonales blanches, ont été fixés des demi-cercles dorés. Dans la partie inférieure de la planche, des étoiles à cinq et à quatre branches et des losanges nés du contact des branches des étoiles octogonales et de leurs prolongements cernés par les grillages dorés. Les surfaces ont été colorées de rouge et de vert; au-dessus d'elles d'éléments végétaux opposés et répétés ont été dessinés. Dans le design, se manifestent les multiples trajectoires de la vision distribuées sur les ordonnances verticale, horizontale et oblique selon des directions qui permettent des allers-retours entre les surfaces vertes; quant aux étoiles rouges à cinq branches, ils tracent une trajectoire circulaire autour du centre où se trouve une étoile octogonale.



126. CEILINGS, OCTAGONAL STARS.

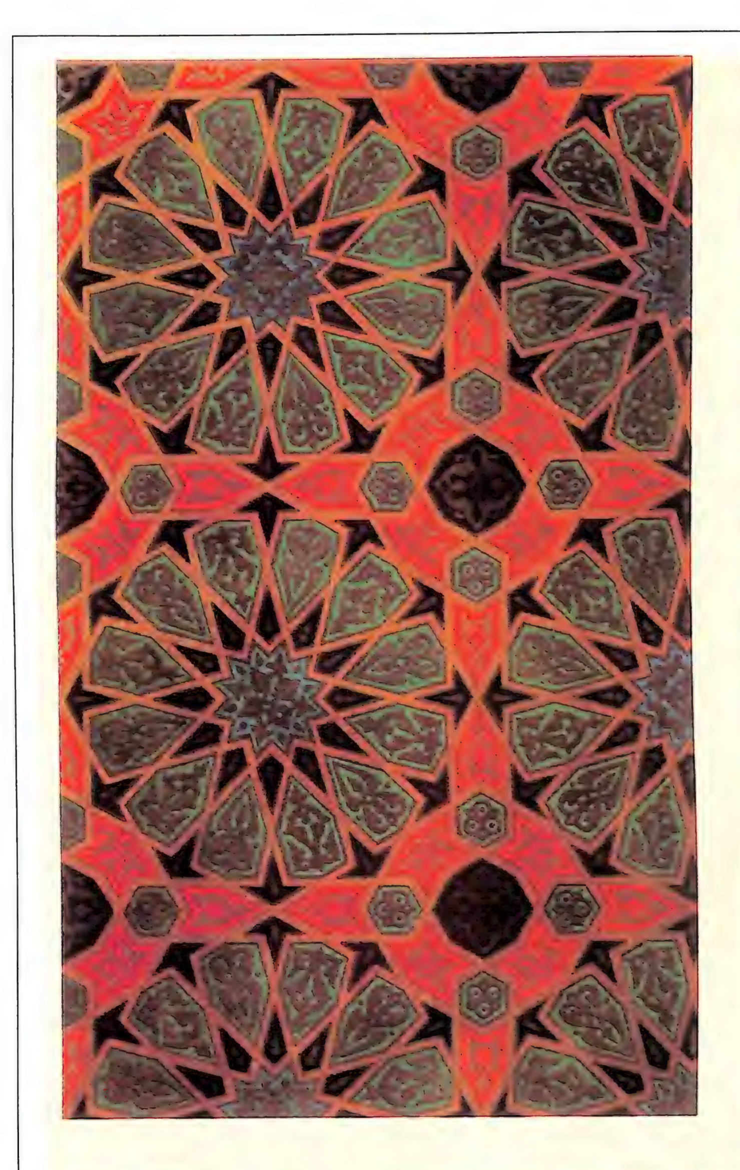
126. SPÉCIMENS DE PLAFONDS, DISPOSITIONS D'OCTAGONES ÉTOILÉS.

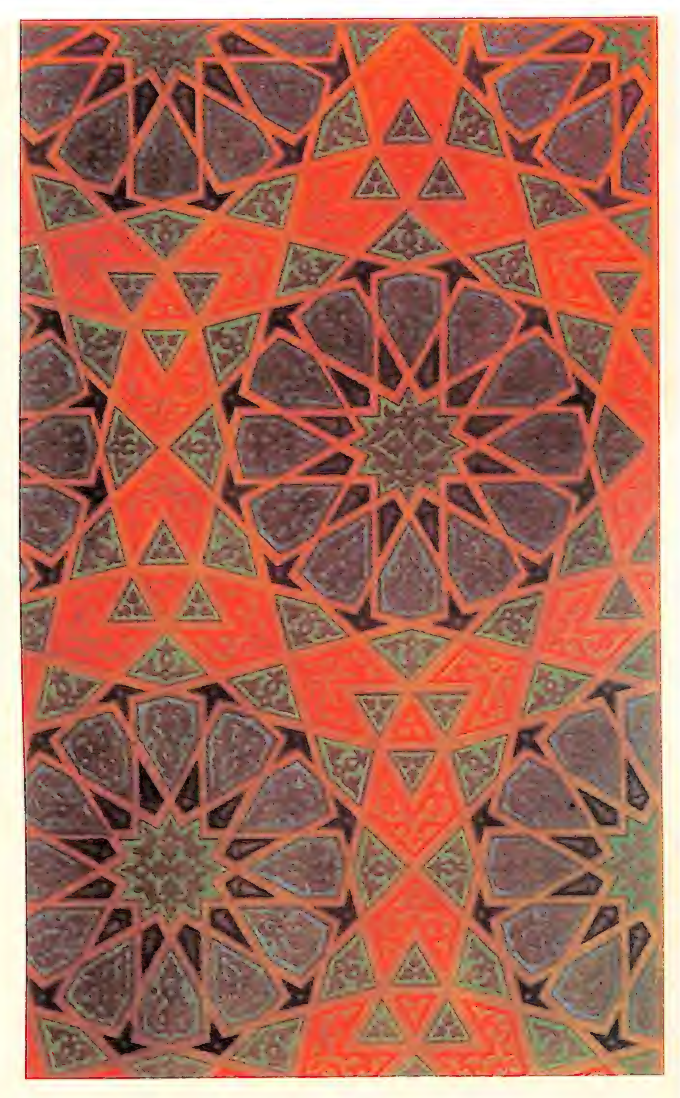
١٢٦. زخرفة هندسية و نباتية من سقف يعتمد على النجوم الثمانية.

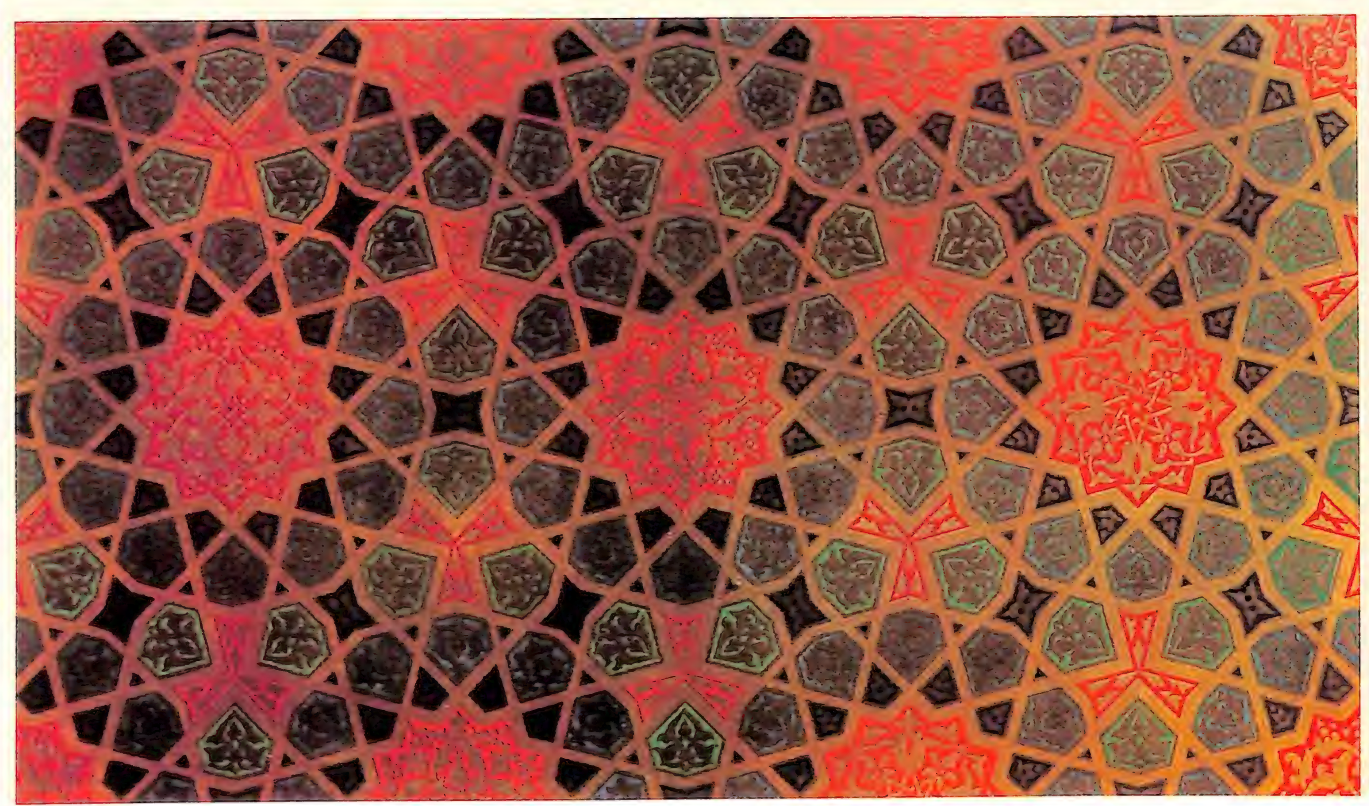
١٢٧- أمثلة مختارة من متنوعات عديدة لتصميمات الأسقف التي تعتمد على الشكل النجمي ذي الاثني عشر جناحًا، والذي يسميه الحرفيون (الترس). ينبثق من امتداد أضلاعها تشكيلات وعناصر بالغة التنوع والثراء، حيث تحيط النجمة المركزية الاثنتي عشرية على محور دائري عناصرُ متعددة الأضلاع، منها ما يسمى (كنده) وهو سداسي الأضلاع، ومنها ما يطلق عليه (لوزه) وهو رباعي الأضلاع، وأشكال هندسية تخليقية أخرى تتوالد من هذا التشابك المعقد الذي يعتمد على النظام الهندسي. وعلى تقنيات التشكيل الخشبي، وعلى المساحات الهندسية متعددة الأضلاع نقشت زخارف نباتية متماثلة. استخدم الفنانون تباين الألوان الدافئة كالأحمر مع الألوان الباردة كالأخضر، والأزرق داخل خطوط التحديد الذهبية في نسق إيقاعي يحدد مسارات الرؤية. وعلى سبيل المثال في المساحة الزخرفية السفلية، نلاحظ انبثاق ستة مربعات من النجمة المركزية الاثنتي عشرية ذات الزخارف الحمراء، وتتداخل المربعات الستة مع ستة أشكال سداسية الأضلاع (كندات)، وتربط النجمة المربعات والكندات المركزية بالنجمة المجاورة لها.

127. Selected examples from many ceiling designs that center around a dodecagonal star. The dodecagonal star was called *altirs* by the craftsmen. Emerging from the extensions on the star's sides are elements rich with variety, which surround the central dodecagonal star on a round path. The hexagonal shapes are called *kindah*; while the *louza* is what the square shape is called. There are many other shapes that are created from the complex interlinking networks which depend on geometric systems. The numerous wooden geometric spaces are saturated with botanical decorations. The artists used the contrast of warm colors such as red with cool colors such as green, and blue outlined with gold in a rhythmic design. In the bottom example the reader can see the emergence of six hexagonal shapes; here the square star and the central hexagonal star are linked to the juxtaposed star.

127. Des spécimens fort variés pour des design de plafonds basés sur la forme étoilée à douze branches (dodécagonales) que les artisans appellent (engrenage). Du prolongement de ses côtés, jaillissent des figures et d'éléments très variés et très riches, l'étoile centrale dodécagonale étant entourée sur un axe circulaire d'éléments polygonaux dont certains sont appelés (kenda) - ce sont des formes hexagonales - et d'autres sont intitulés (amade), ce sont ceux qui ont quatre côtés. D'autres figures géométriques élaborées sont nées de ce lacis complexe basé sur le système géométrique. Dans la composition du bois et dans les surfaces géométriques polygonales, ont été gravées d'ornementations végétales symétriques. Les artistes ont utilisé l'amalgame des couleurs vives comme le rouge et des couleurs froides comme le vert et le bleu à l'intérieur des contours dorés organisés dans une ordonnance rythmique déterminant les trajectoires de vision. Par exemple, dans la surface ornementale d'en bas, on remarque le jaillissement de six carrés de l'étoile centrale dodécagonale qui est dotée de motifs rouges. Les six carrés s'enchevêtrent avec les six figures hexagonales (kenda) et l'étoile lie les carrés et les hexagones centraux à l'étoile qui lui est limitrophe.







127. CEILINGS, DODECAGONAL STARS.

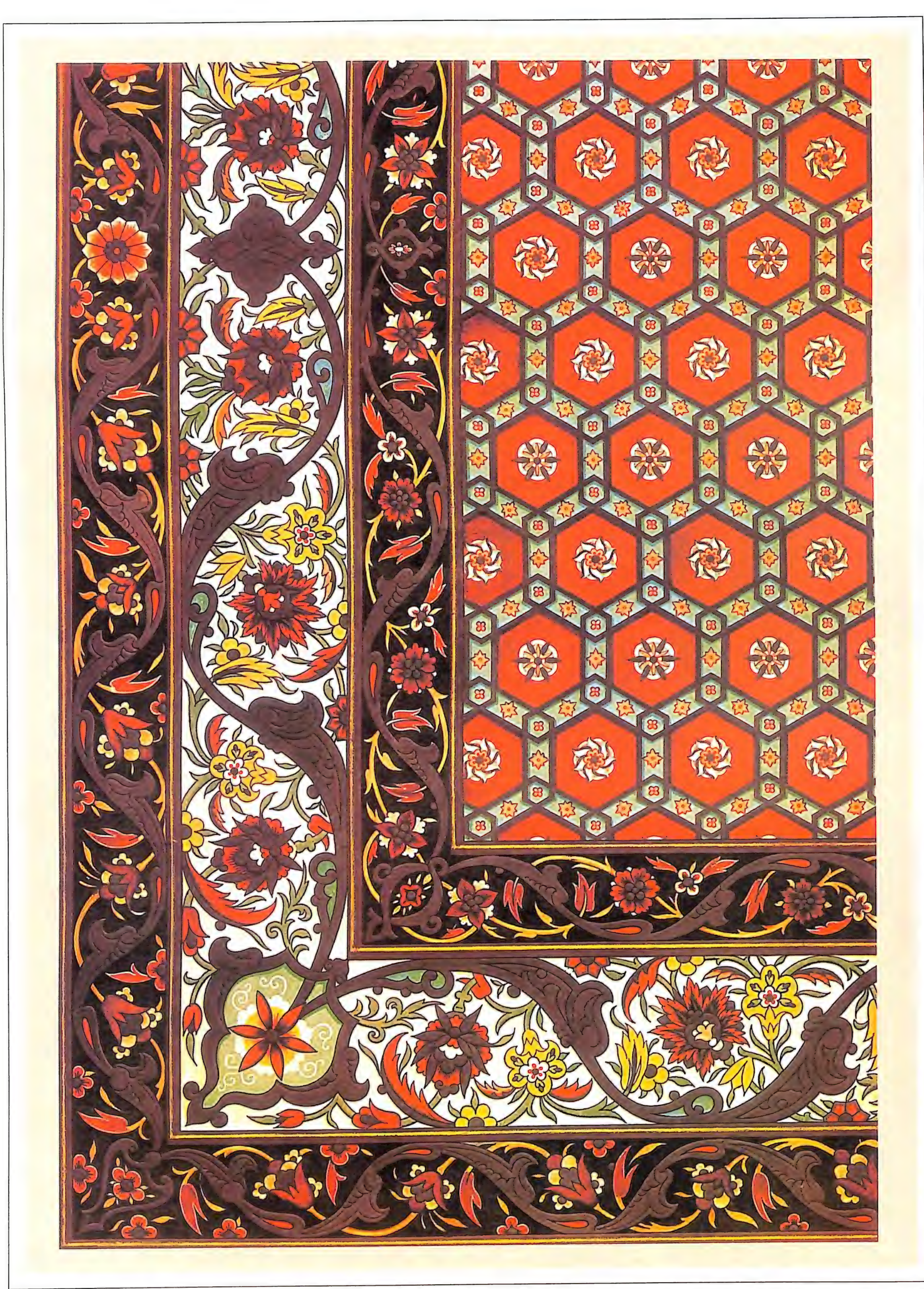
127. SPÉCIMENS DE PLAFONDS, DISPOSITIONS DE DODÉCAGONALES ÉTOILÉS.

١٢٧. أمثلة لزخارف أسقف خشبية ملونة تعتمد زخارفها على نجمات اثنتي عشرية.

١٢٨- ربع تصميم سقف على الطراز المغربي يشبه تصميمات السجاد. وتستطيع أن ترى السقف كاملاً إن وضعنا مرآة عمودية على الحافة اليمنى وأخرى عمودية على الحافة العليا فتنعكس المساحة الموجودة في الرسم لتستكمل الهيئة الكاملة للسقف. الجزء الذي يمثل المستطيل المركزي لتصميم السقف ذو أرضية حمراء عليها أشكال متراكبة باللون الفيروزي وعليها زخارف زهرية، بداخل كل شكل سداسي زهرة زخرفية من نوعين يتكرران بالتبادل في كل صف. أما إطار التصميم فينقسم إلى ثلاثة إطارات متوازية: الإطار الأوسط يتميز بخلفية فاتحة اللون عليه زخارف أرابيسكية متشابكة و مضفرة محددة باللون الذهبي، ومن الداخل لونت بالأصفر والأبيض والأحمر والتركواز. أما الإطاران الداخلي والخارجي فأرضيتهما قاتمة اللون، وعليها زخارف مذهبة وملونة بالأحمر والأبيض. وبالرغم من التشابه الظاهري في زخارفها فالتفاصيل والعناصر ومعالجة الأركان مختلفة بصورة كبيرة وتغلب الأوراق النخيلية على تصميمات الشرائط الثلاثة.

128. A quarter of the design of a ceiling based on the Moroccan style that resembles the designs of carpets. The reader can get a very good impression of the complete ceiling by putting a mirror on the right side and on the top of the part shown in the figure. The section that represents the central rectangle has a red background with compound shapes colored in blue and with floral decorations. Inside each hexagonal shape there are decorative flowers of two types that are repeated alternatively in each line. The border design is split into three parallel borders, the middle border has a light background with gold outlined arabesque designs that are painted with yellow, white, red and turquoise. The backgrounds of the outer and inner borders are both dark and contain gold decorations colored with red and white. In spite of the apparent similarities in the decorations, the details and corner elements are very different, perhaps the only reoccurring element is the palm tree leaf which is used extensively throughout.

128. Un quart du design d'un plafond de style mauresque ressemblant aux design des tapis. On peut voir le plafond dans sa totalité si l'on met un miroir vertical sur l'extrémité droite et un autre vertical sur l'extrémité supérieure. La surface présente dans le dessin sera réfléchie de façon à compléter l'aspect total du plafond. La partie qui représente le rectangle central du design du plafond a un fond rouge sur lequel se trouvent des formes imbriquées en turquoise sur lesquelles se trouvent des motifs floraux. A l'intérieur de chaque forme hexagonale, un fleuron décoratif de deux types se répétant en alternance sur chaque rang. Concernant la bordure, elle se divise en trois cadres parallèles: le cadre intermédiaire se caractérise par un fond clair surmonté d'ornementations d'arabesques entrelacées, tressées et cernées par la couleur dorée. De l'intérieur, le fond a été teint de couleur jaune, blanche, rouge et turquoise. Les deux autres cadres, l'intérieur et l'extérieur ont un fond foncé surmonté d'ornementations dorées et colorées en rouge et en blanc. En dépit d'une ressemblance apparente dans les ornementations; les détails, les éléments et le traitement des écoinçons diffèrent dans une large mesure. Les palmettes prédominent sur les trois rubans.



128. MAURESQUE CEILING,
18th CENTURY.

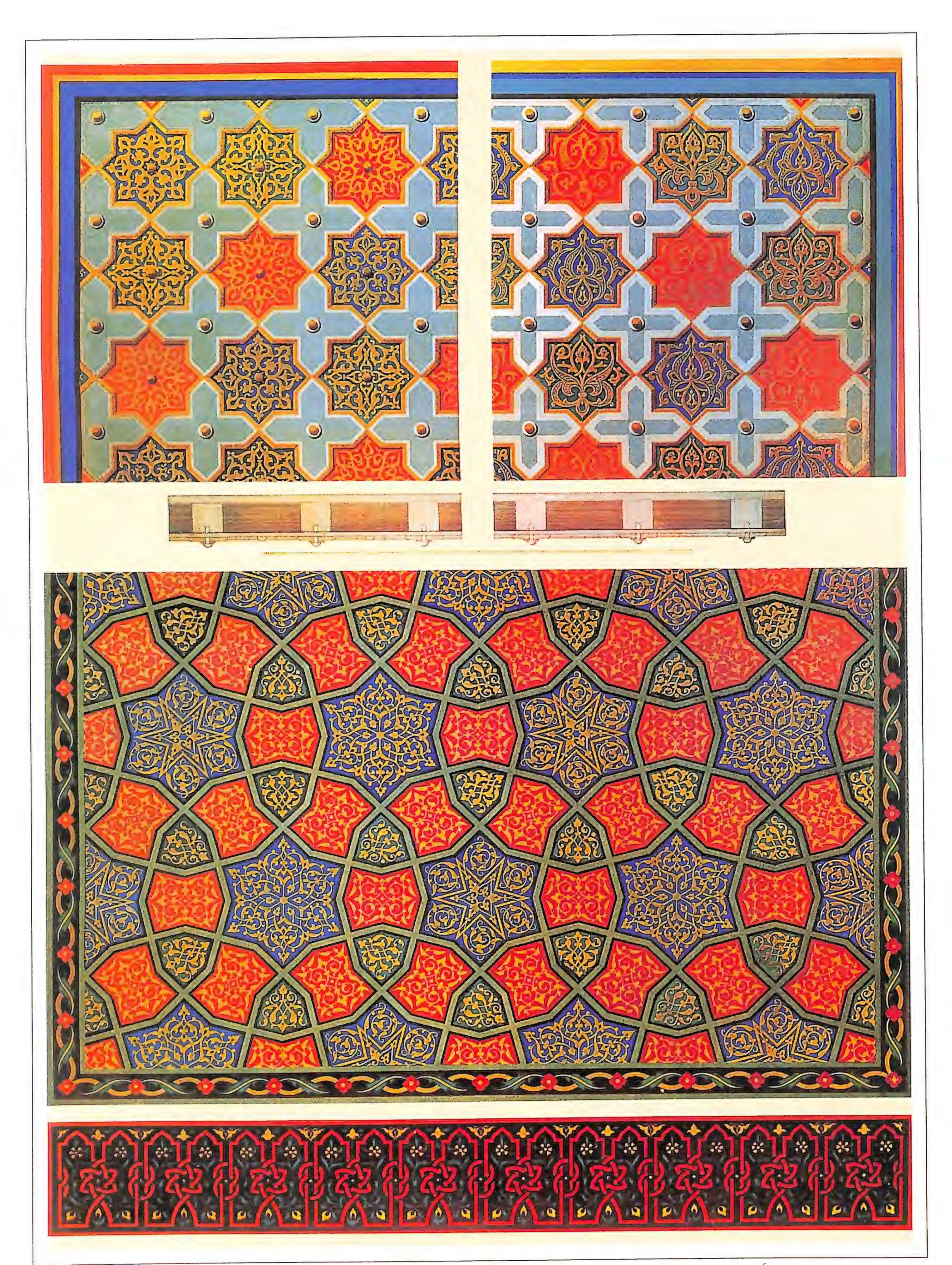
128. FRAGMENT D'UN PLAFOND
MAURESQUE, XVIIIe SIÈCLE.

١٢٨. سقف مغربي الطراز، من القرن الثامن
عشر الميلادي.

١٢٩- تفاصيل رائعة من أسقف خشبية محفورة، ومحزوزة ومؤطرة بالسدائب التي تقسم المساحة إلى إطارات اثنتي عشرية الأضلاع، متداخلة لتحصر في المركز نجمة سداسية ومساحات أخرى متعددة الأضلاع. وعلى تلك المساحات زخارف نباتية دقيقة متقابلة وتكرارية كما في المستطيل السفلي من اللوحة فوق الإفريز الزخرفي، الذي يشبه الحروف الكوفية المضفرة. وفي المساحة العليا تكرارات منتظمة لنجمات ثمانية بها حشوات نباتية متقابلة ومتجاورة فى صفوف أفقية، في حين تقود الألوان العين في اتجاه مائل لكل مجموعة لونية من النجوم. وقد استخدم الفنان زخرفًا نباتيًا مختلفًا لكل لون من ألوان النجوم الثمانية يوضح دقة وفخامة الزخارف النباتية المتقابلة والمحفورة على المساحات الملونة داخل الإطارات الخطية والإطار المحيطي المجدول من أوراق الشجر والزهيرات. كما توضح التفاصيل الزخرفية وتضاريس التشكيل الخشبي، اتجاه الزخارف النباتية التكرارية على النسق المائل وفقًا للألوان والتفاصيل الزخرفية النباتية.

129. Here, amazing details from carved wooden ceilings are framed with panels that split the areas into spaces with twelve sides. These overlap and surround the central hexagonal star and the other polygonal spaces. In these spaces there are intricate, revolving, repetitive botanical decorations (as in the bottom rectangle in the figure above the decorative frieze). These decorations resemble braided kufic calligraphy. In the top most space there are patterns based on octagonal stars with botanical patterns in horizontal lines, in which the colors lead the eye in at an angle through each star's color scheme. The artist used different types of botanical decoration for each color in the octagonal stars, which shows the accuracy and the luxury of the decorations. These botanical patterns are carved into colored spaces inside outlines and framed by a border full of leaves and flowers. The direction of the repetitive botanical decorations is at an angle that is in accordance with the colors and the other botanical decorative details. Wooden shapes are also apparent in this design.

129. Des spécimens formidables de plafonds en bois gravés, cernés et délimités par des grillages divisant les surfaces en des cadres dodécagonaux imbriqués, formant au centre une étoile hexagonale et d'autres surfaces polygonales. Sur ces surfaces, paraissent des motifs végétaux subtils opposés et répétés, comme on le voit dans le rectangle d'en bas de la planche qui se trouve au-dessus de la frise décorative identique aux lettres coufiques tressées. Dans la surface supérieure, il y a des répétitions régulières d'étoiles où se trouvent des remplissages végétaux opposés, limitrophes, rangés horizontalement. Les couleurs dirigent l'œil dans une direction inclinée selon la couleur de chaque groupe d'étoiles. L'artiste a utilisé un motif végétal différent pour chacune des couleurs des étoiles octogonales afin de souligner la précision et la grandeur des motifs végétaux opposés et gravés dans les surfaces colorées à l'intérieur des bordures linéaires et du cadre périphérique tressé de feuilles d'arbres et de fleurons. De même, les détails ornementaux et les reliefs de la composition du bois montrent les directions des motifs végétaux répétés sur une ordonnance inclinée conformément aux couleurs et aux détails ornementaux végétaux.



129. HOUSE KNOWN AS BEIT EL SHLLEBI CEILINGS, 18th CENTURY.

129. MAISON APPELÉE BEYT EL TCHELEBY, SPÉCIMEN DES PLAFONS, XVIIIe SIÈCLE.

١٢٩. تفاصيل زخرفية من أسقف بيت «الشلبي»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٣٠- جداريات وأفاريز من الحجرات الصغيرة في مسجد «البرديني»، تعتمد في زخرفتها على التصميمات الأرابيسكية وعلى بؤر ثمانية الأضلاع، تتشعع من أسنانها شبكة الخطوط اللينة الكثيفة ذات الألوان المتوافقة، وتنقسم المساحة إلى مناطق مربعة بواسطة الشريط الأبيض الذي تقطعه نجمات ثُمانية حمراء.

130. Walls and friezes taken from small rooms in the Bordayni mosque. The decoration is based on arabesque designs and octagonal centers, from which radiates a network of dense lines with harmonious colors. The space is divided into square areas with a white band in the middle that cuts through the octagonal red stars.

130. des faïences murales et des frises extraites de petites salles de la mosquée "El Bordeyny", dont les décorations reposent sur des design d'arabesques et sur des foyers octogonaux. Des branches de ces derniers, rayonne un réseau de lignes fluides mais denses faites de couleurs cohérentes. La surface est divisée en quatre parties carrées à travers un ruban blanc traversé par des étoiles octogonales rouges.



130. MOSQUE OF EL BORDAYNI,
ARABESQUE ON THE SMALL CEILINGS.

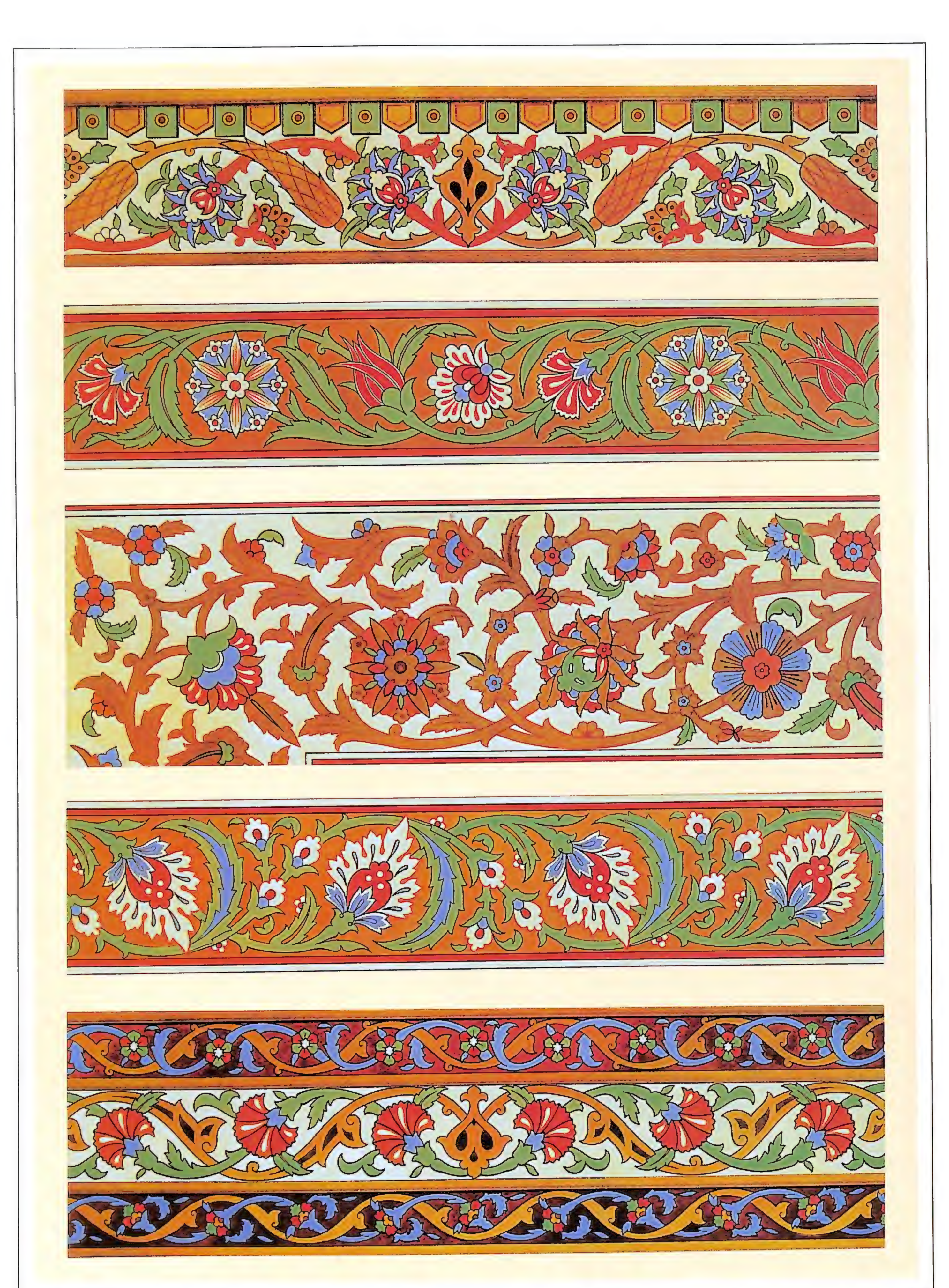
130. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY,
ARABESQUES DES PETITS PLAFONDS.

١٣٠. زخارف أرابيسكية من سقف مسجد «البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٣١- أشرطة زخرفية من أسقف الحجرات الصغيرة في مسجد «البرديني»، تعتمد على زخارف الأرابيسك المتشابكة والممتدة على المحور الأفقي في تدفقات تكرارية، وقد لونت بألوان متجانسة.

131. Decorative panels from the ceilings of small rooms in the Bordayni mosque. These are based on arabesque decoration, set on a horizontal and colored with harmonious colors.

131. Des rubans ornementaux extraits des plafonds de petites salles de la mosquée "El Bordeyny" et basés sur les motifs d'arabesques entrelacées et prolongées sur l'axe horizontal dans des afflux répétés. Ils ont été peints de couleurs homogènes.



131. MOSQUE OF EL BORDAYNI, FRIEZES AND BORDERS OF THE SMALL ROOMS.

131. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY, FRISES ET BORDURES DES PETITES CHAMBRES, XVIIe SIÈCLE.

١٣١. زخارف أرابيسكية من أسقف مسجد «البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٣٢- جزء من سقف زخرفي فاخر يتطلب إعداده خامات ثمينة وأستاذية في الفنون الزخرفية. وقد صنع السقف من تجليدات خشبية ذات مستويات وأعماق، وزخارف نباتية وهندسية ملونة متضافرة. وقد شبه «بريس دافن» هذا التصميم بالزخارف الدقيقة في الصفحات الأولى للمخطوطات الإسلامية.

132. Part of a luxurious decorative ceiling that has eight panels which are excellent examples of the decorative arts. The ceiling is made of wood with a series of raised panels with botanical and geometric decorations that are colored and braided. Prisse d'Avennes noted that this design, with its intricate decorations is very similar to the opening pages and covers of Islamic manuscripts.

132. Une partie du plafond ornemental luxueux dont la formation exige des matières précieuses ainsi qu'une maîtrise des arts ornementaux. Le plafond a été fait de revêtements en bois à multiples niveaux et profondeurs et de motifs végétaux et géométriques colorés et tressés. "Prisse D'Avennes" a assimilé ce design aux ornementations subtiles figurant sur les premières pages des manuscrits islamiques.



132. MOSQUE OF EL BORDAYNI, DETAILS OF THE LARGE CEILING.

132. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY, DÉTAILS DU GRAND PLAFOND.

١٣٢. زخارف تفصيلية من سقف مسجد «البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٣٣- نموذج لسقف وإفريز في مسجد «البرديني» حيث يتألف السقف في أعلى العمل من مساحة مستطيلة بداخلها مجموعة من الأطباق النجمية، مكونة من حشوات صغيرة زخرفت برسوم نباتية متقابلة. ويلاحظ مدى ما وصل إليه الفن الإسلامي في العصر المملوكي من مراحل متقدمة من حيث استخدام الفنان لتقنيات تشكيل الخشب بصورة مبتكرة تعبر عن التجسيم وإضافة كرات مذهبة في مراكز الأشكال النجمية. وحول هذه المساحة المستطيلة شرائط من الزخارف الأرابيسكية ذات الفروع النباتية والوريقات والزهور المتضافرة فوق أرضية بيضاء على نهج الطراز التركي الزخرفي. أما الإفريز في الأسفل فيعلوه شريط من الضفائر وصفّ من المقرنصات تحيط قواعدها حشوات نباتية، وتحت ذلك شريط رفيع كالسلسلة وشريط من الزخرفة النباتية.

133. An example of the ceiling and frieze in the Bordayni mosque where the ceiling was composed of a rectangular space filled with overlapping layers of star, constructed of little patterns decorated with botanical drawings. One is able to ascertain the levels of mastery that Islamic art reached during the Mamluke period through the artists use of woodworking techniques in a manner that creatively expressed the harmony and wholeness of the work. Around this rectangular space there are bands of arabesque decorations with vines, leaves and flowers all braided together on a white background, based on the Turkish style of decoration. In the bottom frieze, a band of braids and a line of stalactites (mukarnasat) are surrounded with botanical patterns; below this is a thin classical band and a band of botanical ornamentation.

133. Un modèle d'un plafond et d'une frise de la mosquée "El Bordeyny" où le plafond est constitué dans sa partie supérieure d'une surface rectangulaire renfermant un groupe de figures étoilées et formée de petits remplissages ornés de motifs végétaux opposés. On remarque le niveau avancé réalisé par l'art islamique à l'époque mamelouke concernant l'usage par l'artiste des techniques de modelage du bois d'une manière innovée exprimant la perspective d'une part et l'ajout de balles dorées au centre des figures étoilées d'autre part. Autour de cette surface rectangulaire, des rubans d'ornementations d'arabesques formées de rinceaux végétaux, de feuilles et de fleurons tressés sur fond blanc selon le style décoratif turc. Concernant la frise inférieure, elle est surmontée d'un ruban de tresses et d'un rang de stalactites dont les bases sont entourées de remplissages végétaux. Au-dessous, un ruban fin comme la chaîne et un ruban de motifs végétaux.



133. MOSQUE OF EL BORDAYNI,
CEILING AND FRIEZE OF THE DEKKE,
17th CENTURY.

133. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY,
PLAFOND & FRISE DU DEKKÉ.

١٣٣. زخرفة سقف مسجد «البرديني»، من
أواخر القرن السابع عشر الميلادي.

١٣٤- مساحة زخرفية محفورة في الرخام الأبيض فوق بوابة ذات عقد في مدخل مقبرة يتضح فيها الطابع العثماني في الزخارف النباتية والزهرية الباذخة، والتقابل التام بين نصفي التصميم وحتى في الميداليتين أعلى اليمين واليسار، وتعدد أشكال الزهور والتفاف الأوراق الكبيرة المسننة في إيقاعات حركية، وتعدد الأقواس في العقد العلوي الذي يحدد الزخرفة. وتبدو الزخارف وكأنها مفرغة ومضافة إلى الأرضية.

134. A decorative space carved into white marble above a door with an arch that surmounts the entrance of the tomb. It shows the Ottoman style of botanical and floral decoration, and demonstrates perfect symmetry between the two halves of the design (and even in the medallions on the top right and left). The many large pointed leaves and flowers seem to move rhythmically within the many curves in the upper arch that outlines the decoration. The decoration seems as though it was carved as two separate pieces that were then added to a background.

134. Une surface ornementale gravée dans le marbre blanc au-dessus d'un portail arqué à l'entrée d'un tombeau. Le style ottoman se révèle dans: les motifs végétaux et floraux abondants, la complète réciprocité des deux moitiés du design, les médaillons supérieurs de droite et de gauche, la multiplicité des formes des fleurons, l'enroulement des grandes feuilles pointues dans des rythmes mobiles, la diversité des arcs dans l'arcade supérieure qui encadre l'ornementation. Les motifs paraissent comme s'ils étaient ajourés et ajoutés à l'arrière-plan.



134. ENTRANCE TO A TOMB NEAR MOSQUE SISARIEH, SULYMAN PASHA, 18th CENTURY.

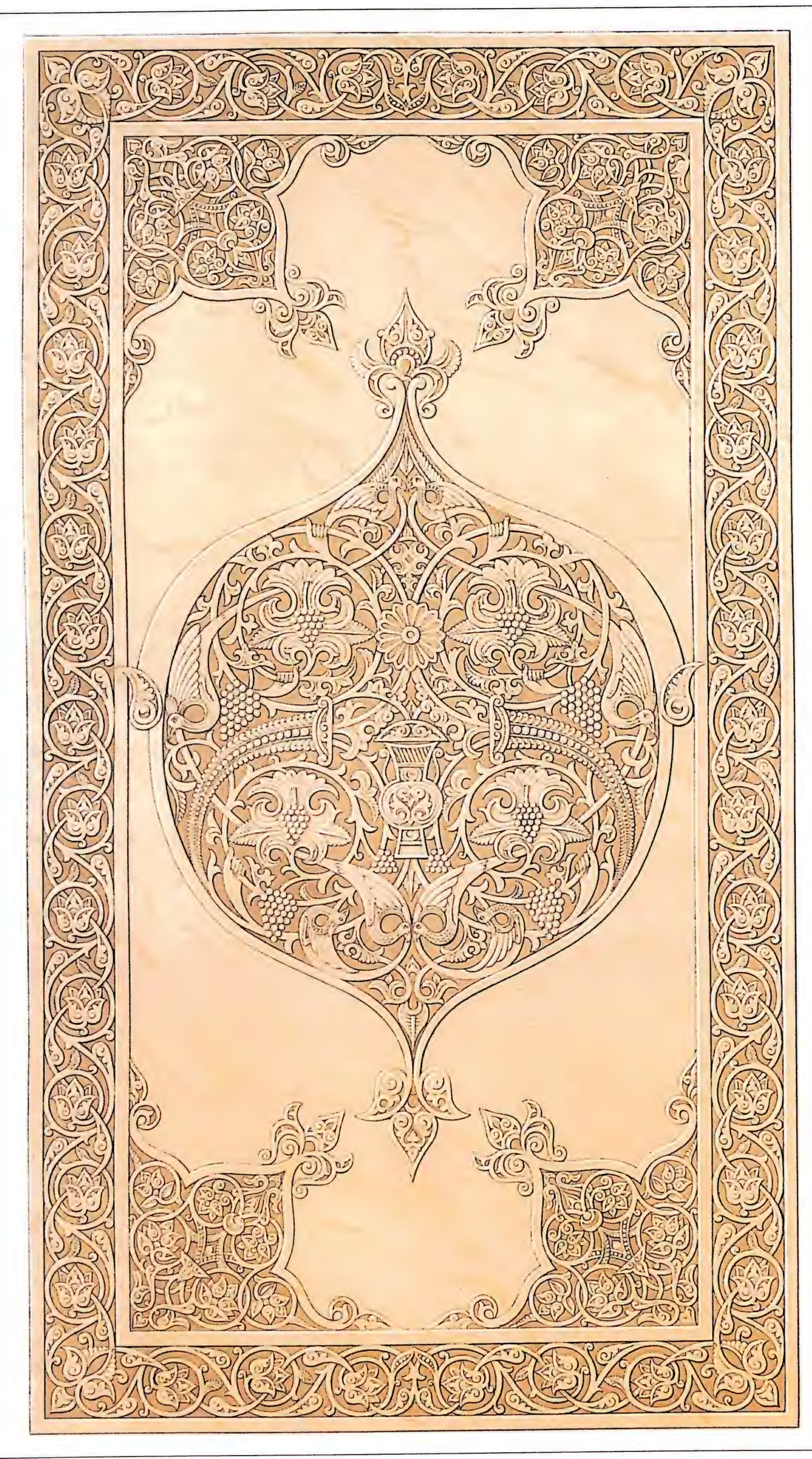
134. ENTRÉE D'UN TOMBEAU PRÈS DE GAMA SYSARYEH, XVIII^e SIÈCLE.

١٣٤. مدخل مقبرة من الرخام بالقرب من جامع «سليمان باشا»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٣٥- من الواضح، بعد متابعة الزخارف المحفورة في الرخام ذات الطابع النباتي الأنيق ذي التأثير الإيراني الواضح، أن مزخرفي هذا الضريح ربما كانوا إيرانيين، وأن الأمير «صرغتمش» صاحب ميول واضحة لهذا الأسلوب. في تلك اللوحة التي تصور لوحة مستطيلة من الرخام الأبيض حفرت بزخارف نباتية إيرانية مميزة في المنتصف حيث أصيص الزهور، والزهرة الكبيرة تحيط بها فروع وأوراق نباتية محورة وطيور زخرفية وعناقيد العنب في تكوين حلزوني حركي داخل جامة زخرفية كبيرة (بخارية)، تنبثق منها وحدة نباتية مختلفة في الطرف العلوي والسفلي. وكذلك الأركان الأربعة المتشابهة ذات تأثير إيراني واضح، أما الإطار الأرابيسكي فهو مملوكي الطراز. تبدو اللوحة وكأنها غلاف إحدى المخطوطات أو كسجادة إيرانية دقيقة.

135. The botanical decorations reveal that the artists who carved the marble may have been Iranian, and that Emir Sarghitmish had a clear preference for this style. This figure shows a rectangular panel of white marble carved with unique Iranian botanical decorations in the center with a vase of flowers. The large flowers are surrounded with branches and leaves, grape vines and stylized birds in a spiraling composition inside a large decorative space or *bokhareyah* from which emerge different botanical shapes at the bottom and the top, and in the four corners. The arabesque borders are of Mamluke style. The panel resembles a cover of a manuscript or an intricate Iranian carpet.

135. Après avoir observé les ornementations gravées dans le marbre qui sont de type végétal sobre et qui sont marquées par l'influence iranienne claire, il paraît que les ornementistes de ce mausolée étaient, semble-t-il, étaient des Iraniens et que l'émir "Sarghitmish" avait des penchants évidents pour ce style. La planche représente un panneau rectangulaire de marbre blanc gravé au milieu de motifs végétaux iraniens distingués, un vase de fleurs s'y trouve. Le grand fleuron est entouré de rinceaux, de feuilles végétales déformées, d'oiseaux légendaires, de grappes de raisins qui sont distribués dans une composition hélicoïdale mobile à l'intérieur d'une grande frise ornementale (*Bukharia*, cercle prolongé dans l'axe vertical par deux pendentifs) d'où sort une unité végétale ayant deux extrémités différentes en forme. L'impact iranien est évident dans les quatre écoinçons identiques, alors que la bordure d'arabesque est de style mamelouk. Le panneau est similaire à la couverture d'un manuscrit ou au tapis iranien fin.



135. MOSQUE OF EMIR SARGHITMISH,
FRIEZES AND ROSETTE IN MARBLE,
14th CENTURY.

135. MOSQUÉE DE L'EMIR
SARGHITMISH, PANNEAU EN MARBRE,
XIVe SIÈCLE.

١٣٥. لوحة من الرخام المحفور من ضريح
الأمير «صرغتمش»، من القرن الرابع
عشر الميلادي.

١٣٦- وحدة من شريط جداري من الرخام عاجي اللون مطعم في رخام طوبي مرقط تتوسطه دائرة زخرفية قوامها تقسيم هندسي من أقواس متضافرة حول نجمة سداسية، وقد تحولت الأقواس الهندسية إلى زخارف نباتية لينة. والشريطان السفلي والعلوي بهما حفر دقيق وناعم لزخارف أرابيسكية متضافرة من أوراق وعناقيد وأفرع ملتفة وأصيص. وبالرغم من التشابه الكبير بينها، فإن مركز التصميم عند الأصيص ومن حوله يختلفان كثيرًا، ومن حول الدائرة أركان أربعة مطعمة بزخارف نباتية متقابلة.

136. One of the ivory colored marble wall panels fitted with brick colored marble. In the center there is a decorative circle based on geometric divisions of overlapping curves around a hexagonal star. The geometric curves are transformed into botanical decorations. The two panels above and below have detailed carvings of braided arabesques with leaves, tendrils and vases. Despite the apparent similarity between the two friezes, the center of the design around the vase and the encompassing area are very different.

136. Un fragment d'un ruban mural en marbre de couleur ivoire incrusté dans un marbre tacheté au centre duquel se trouve un cercle ornemental basé essentiellement sur une division géométrique d'arcs tressés autour d'une étoile à six branches, les arcs géométriques se muent en des motifs végétaux souples. Les deux rubans, celui d'en bas et celui d'en haut, comprennent une gravure subtile et douce faite de motifs d'arabesques tressées, composées de feuilles, de grappes, de rinceaux enroulés et de vases. Malgré leur grande apparence, le centre du design où se trouve le vase diffère de son entourage. Autour du cercle, existent quatre coins incrustés de motifs végétaux réciproques qui s'opposent.



136. MOSQUE OF EMIR SARGHITMISH, FRIEZES AND ROSETTE IN MARBLE, 14th CENTURY.

136. MOSQUÉE DE L'EMIR SARGHITMISH, PANNEAU EN MARBRE, XIVe SIÈCLE.

١٣٦. وحدة من شريط رخامي و دائرة، من مدرسة و ضريح الأمير «صرغتمش»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٣٧- مساحة زخرفية محفورة في الرخام الأبيض من أرضية ضريح الأمير «صرغمتش»، تتسم مثل اللوحة السابقة رقم (١٣٦) بالطابع الإيراني وبرقة ونعومة الزخارف وحسن توزيعها على المسطح. تشبه تلك الزخارف تصميمات أغلفة الكتب وأشغال المعادن الدقيقة.

137. A decorative piece of carved white marble from the floor of the tomb of Emir Sarghitmish, split as in figure 136 it conforms to the Iranian style in terms of the softness and composition of the decoration. The designs resemble those of books and intricate metal works.

137. Une surface ornementale sculptée sur le marbre blanc du dallage du mausolée de l'émir "Sarghitmish". Elle se caractérise, comme la planche précédente n°136, par le style iranien et par la finesse, la douceur et la bonne répartition des motifs sur la surface. Ces motifs ressemblent au design des couvertures des livres et des produis artisanaux fins en métal.



137. MOSQUE OF EMIR SARGHITMISH, WHITE MARBLE FLOOR, 14th CENTURY.

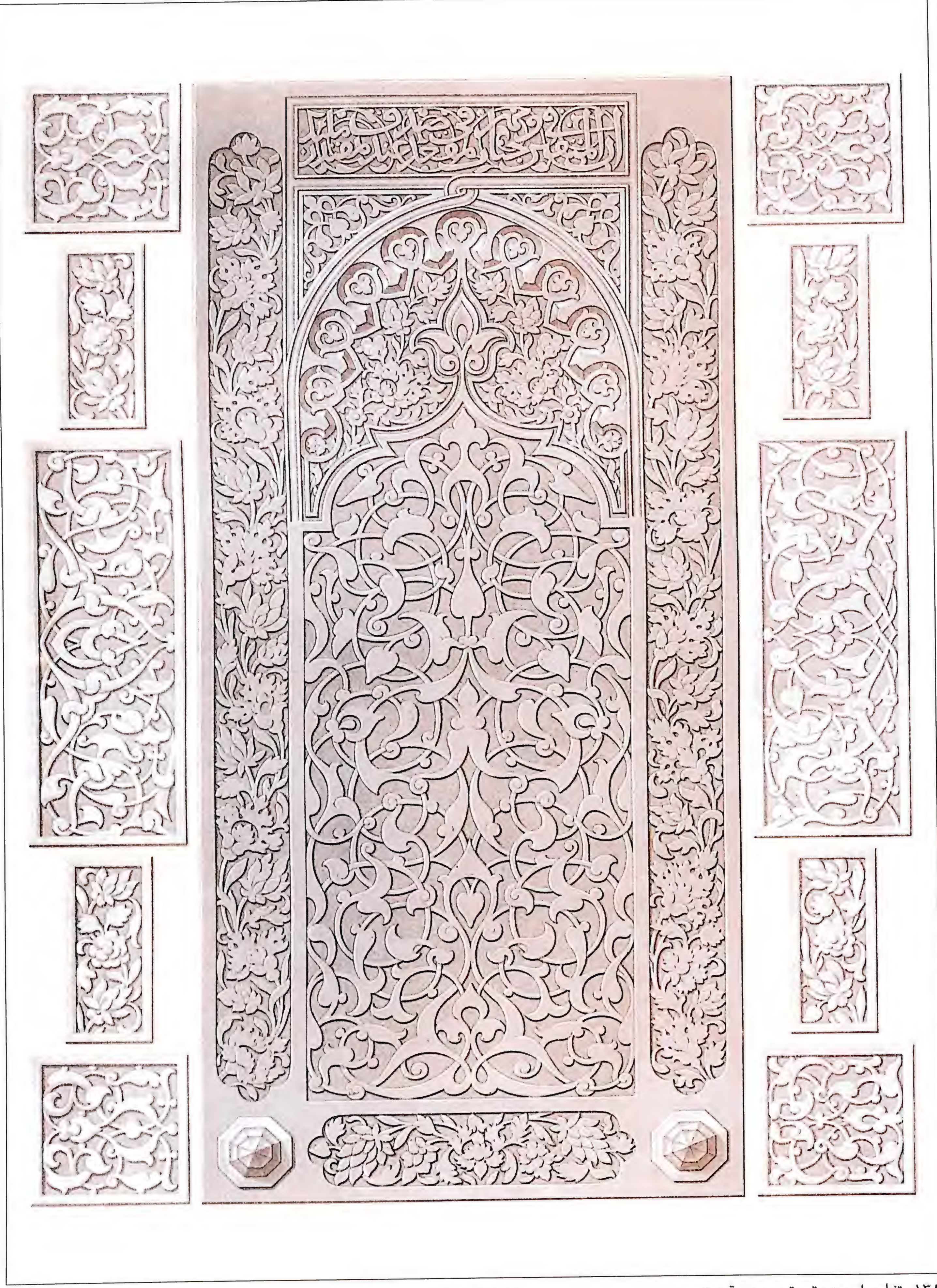
137. MOSQUÉE DE L'EMIR SARGHITMISH, DALLAGE EN MARBRE BLANC.

١٣٧. أرضية زخرفية من الرخام الأبيض، من ضريح الأمير «صرغتمش»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٣٨- هذه القطع الزخرفية الرائعة المنحوتة في الرخام والمحفوظة الآن بالمتحف الإسلامي بالقاهرة، قد وجدت في مدرسة الأمير «صرغتمش» (١٣٥٦م)، ونسبها «بريس داڤن» إلى «مسجد قوام الدين» هي تفاصيل من مقبرة ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي، تتسم بالتأثر بالأسلوب الإيراني في الزخارف النباتية على الإطار وداخل العقد المفصص في اللوحة الكبيرة في المنتصف، وفي القطع الزخرفية النباتية المحيطة بها. وفي أعلى اللوحة الكبيرة عبارة قرآنية كتبت بخط يجمع بين صفات خط النسخ وقلم الثلث، ومن خلفها زخرفة نباتية حلزونية.

138. This decorative piece of carved marble was found in the madrasa of Emir Sarghitmish in 1356. It is currently part of the collection of the Islamic museum in Cairo. The tomb reflects Iranian influences in the botanical decorations on the border inside the arch, and in the decorative botanical pieces surrounding it. Above the large figure is a Koranic verse written in calligraphy that combines thuluth and naskh with a spiraling, botanical background.

138. Ces pièces ornementales formidablement gravées dans le marbre et conservées actuellement au Musée islamique du Caire ont été trouvées à l'école de l'émir "Sarghitmish" (1356), mais "Prisse D'Avennes" les a affiliées à la mosquée "Qawameddine". Il s'agit des détails décoratifs d'un tombeau datant du XIVème siècle, ils sont marqués par l'influence du style iranien sur les motifs végétaux présents sur la bordure et à l'intérieur de l'arcade lobée au milieu du grand panneau et sur les parties ornementales végétales qui l'entourent. En haut du grand panneau, une phrase coranique écrite d'une façon qui groupe les caractères de l'écriture cursive et de la grosse écriture. Derrière la phrase, un motif végétal hélicoïdal.



138. MOSQUE OF EMIR SARGHITMISHO, DETAILS OF THE TOMB, 14th CENTURY.

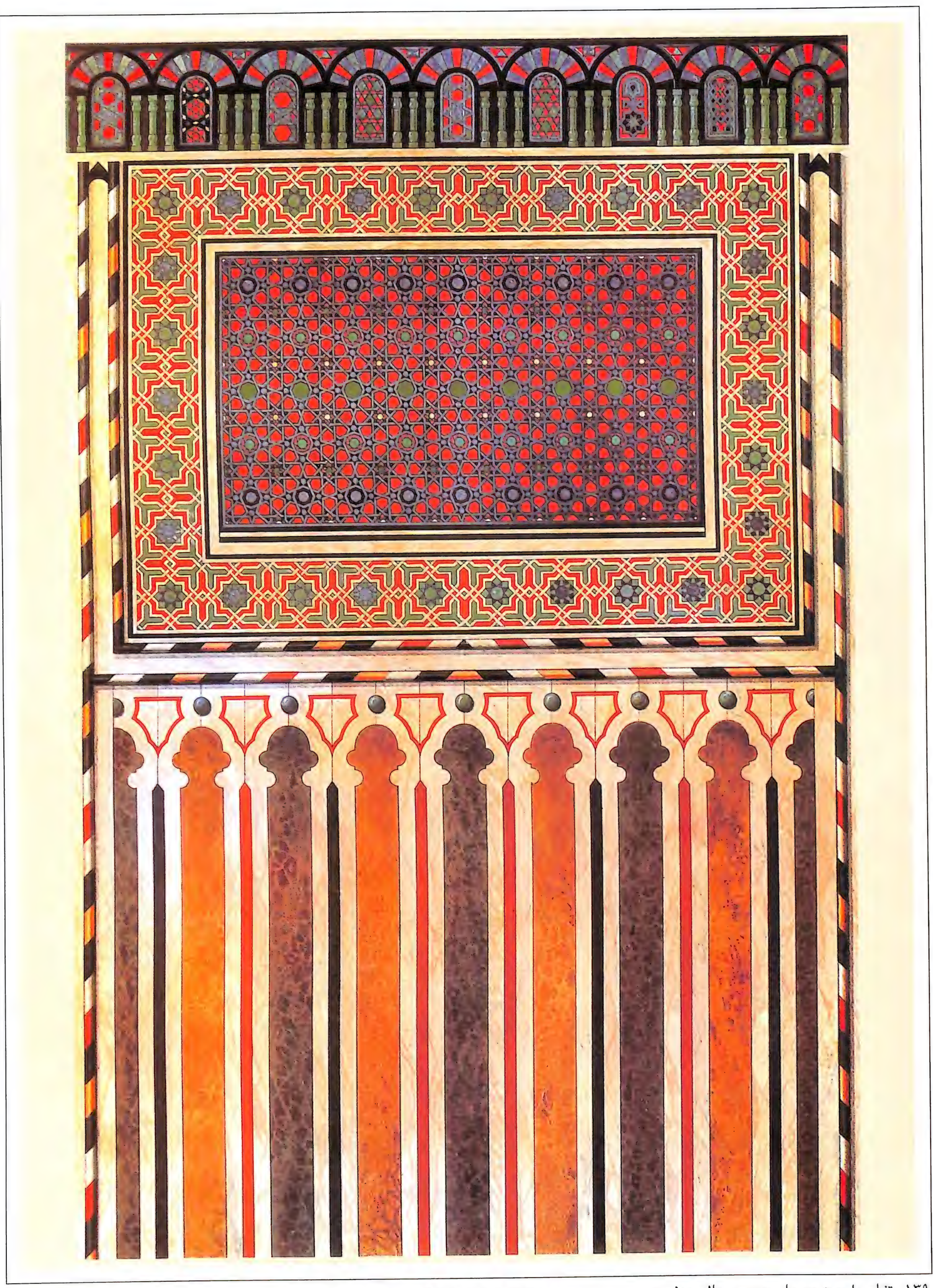
138. MOSQUÉE DE L'EMIR SARGHITMISH, DÉTAILS DU TOMBEAU.

١٣٨. تفاصيل من مقبرة و مدرسة و ضريح الأمير «صرغتمش»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٣٩- تفصيل من محراب مسجد «البرديني» أواخر القرن السابع عشر مكون من تقاسيم هندسية إيقاعية رائعة من الرخام الملون الدقيق. يتضح منه نجاح مساعي بعث الطراز المملوكي الذي يتميز بالدقة والوقار والصفاء وحسن التكوين، وتناسب المناطق المزودة بالتفاصيل والمساحات الهادئة من المقلمات التي تعلوها شرفات، توضح استخدام الفنانين لقطع الرخام والصدف الأبيض. وقد شبه «بريس دافن» هذا النوع من التطعيم بالمخملي، نسبة إلى القماش الذي يعطي انطباعًا قزحيًا لفرط لمعانه واستقباله للضوء بصورة جذابة.

139. Details from the mihrab of the Bordayni mosque from the end of the 17th century, composed of rhythmic geometric divisions of colored marble. It shows the success of the Mamluke style that was unique in its accuracy, intricacy and composition. It was suitable for the additional areas with detail and the calm spaces in the rows that are below the round relief borders. The artists used mother of pearl and marble which, according to Prisse d'Avennes, were similar to glimmering fabric beautifully reflected a rainbow of light.

139. Développement de la mosaïque du mihrab de la mosquée "El Bordeyny" datant de la fin du XVIIème siècle. Il s'agit de splendides divisions géométriques rythmiques en marbre coloré fin. Il paraît clairement, à travers le fragment, la réussite des tentatives de ressusciter le style mamelouk marqué par l'exactitude, l'élégance, la limpidité, la belle composition, l'harmonie entre les parties détaillées et les surfaces calmes rayées surmontées par des lambrequins, ce qui montre comment les artistes utilisaient des fragments de marbre et de nacre blanc. "Prisse D'Avennes" a assimilé ce genre d'incrustation au velours, ce genre de tissu qui donne une impression d'iris à cause de l'excès de sa brillance et de sa réception pour la lumière d'une façon attirante.



139. MOSQUE OF BORDAYNI,
DEVELOPMENT OF THE MOSAIC ON THE MIHRAB, 17th CENTURY.

139. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY,
DÉVELOPPEMENT DE LA MOSAÏQUE DU MIHRAB.

١٣٩. تفاصيل من محراب مسجد «البرديني»،
من أواخر القرن السابع عشر الميلادي.

١٤٠- أشرطة وجداريات من الموزايكو الرخامي الملون من مسجد «البرديني» توضح تألق الأسلوب الجمالي والتقنية المملوكية في التصميمات الهندسية المشعة والمضفرة، المتجددة في تنوعها والتي تعتمد على شبكيات خطية تحيط بمساحات نجمية ومتعددة الأضلاع. وفي الإطارات المحيطة بالمساحات المركزية للتصميم، يعتمد الفنان على الخطوط المتوازية الملونة تغير مساراتها على زوايا ميول منضبطة، وتتداخل كالضفائر مما يوحي بإحساس حركي متجدد.

وقد لجأ الفنان الإسلامي إلى تقنية التطعيم والموزايكو كوسيلة لاستثمار القطع الصغيرة من الخامات الثمينة والحصول على أعمال فخمة ومتكاملة من توليفها.

140. Panels and walls of colored marble mosaic from the Bordayni mosque illustrating the beauty of the style and technique of the Mamlukes. The overlapping geometric design radiates with a variety that is constantly renewed and is based on the patterns that encompass the star shaped spaces. In the borders surrounding the central spaces in the design, the artist used parallel colored lines to change the direction at an angle, this giving a sensation of movement.

The Muslim artists used mosaics as a method of using up the small pieces and leftovers from much larger projects, thereby creating highly decorated works.

140. Des rubans et des faïences murales de mosaïque de marbre coloré de la mosquée "El Bordeyny" soulignant l'élégance du style esthétique et de la technique mamelouke qui se reflète les design géométriques rayonnants et tressés toujours variés et basés sur les petits réseaux linéaires encadrant les surfaces étoilés et polygonales. Dans les cadres délimitant les surfaces centrales du design, l'artiste s'est basé sur les traits parallèles colorés qui changent de trajectoire selon des angles d'inclinaison réguliers et se chevauchent comme les tresses, ce qui donne un sentiment d'agitation renouvelable.

L'artiste islamique a eu recours à la technique d'incrustation et de mosaïque comme moyen d'exploiter les petits fragments de matières précieuses et d'accéder à des œuvres d'art luxueuses et complémentaires.



140. MOSQUE OF BORDAYNI, DETAILS OF MURAL MOSAIC, 17th CENTURY.

140. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY, FRISES ET BORDURES DES PETITES CHAMBRES, XVIIe SIÈCLE.

١٤٠. تفاصيل من جداريات من الفسيفساء الرخامي الملون، من مسجد «البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٤١- تشكيلات متنوعة من الموزايكو الرخامي الملون من جداريات مسجد «البرديني» يعتمد معظمها على بؤر مركزية من النجوم الثُّمانيّة، تنبثق منها خطوط إشعاعية هندسية كما في الشكل الأسفل، أو كتابات كوفية تلتقي أطرافها في النجمة الثُّمانيّة المركزية، وزوايا مثلثة زخرفية على أركانها الأربعة، وأشكال أخرى كالزجزاج أو الأربطة الزخرفية المتداخلة. من الواضح أن في هذه اللوحة تقريبية للتوضيح.

141. Compositions of colored marble mosaics from the walls of the El Bordayni mosque. Most of them have octagonal stars in the center, from which radiate geometric lines. Alternatively Kufic calligraphy borders a central octagonal star, with decorative triangles at the four corners and zigzags or decorative interlinking.

141. Des compositions variées de mosaïque de marbre coloré figurant sur des faïences murales de la mosquée "El Bordeyny" et dont la majorité est axée sur des figures centrales formées d'étoiles octogonales d'où émanent des lignes rayonnantes géométriques, comme dans la figure d'en bas, ou d'écritures coufiques dont les extrémités se concentrent dans l'étoile octogonale centrale, d'angles triangulaires ornementaux sur les quatre coins et d'autres formes comme le zigzag ou les galons ornementaux imbriqués. Il paraît que cette planche est approximative afin d'élucider les compositions.



141. MOSQUE OF EL BORDAYNI, DETAILS OF MURAL MOSAICS, 17th CENTURY.

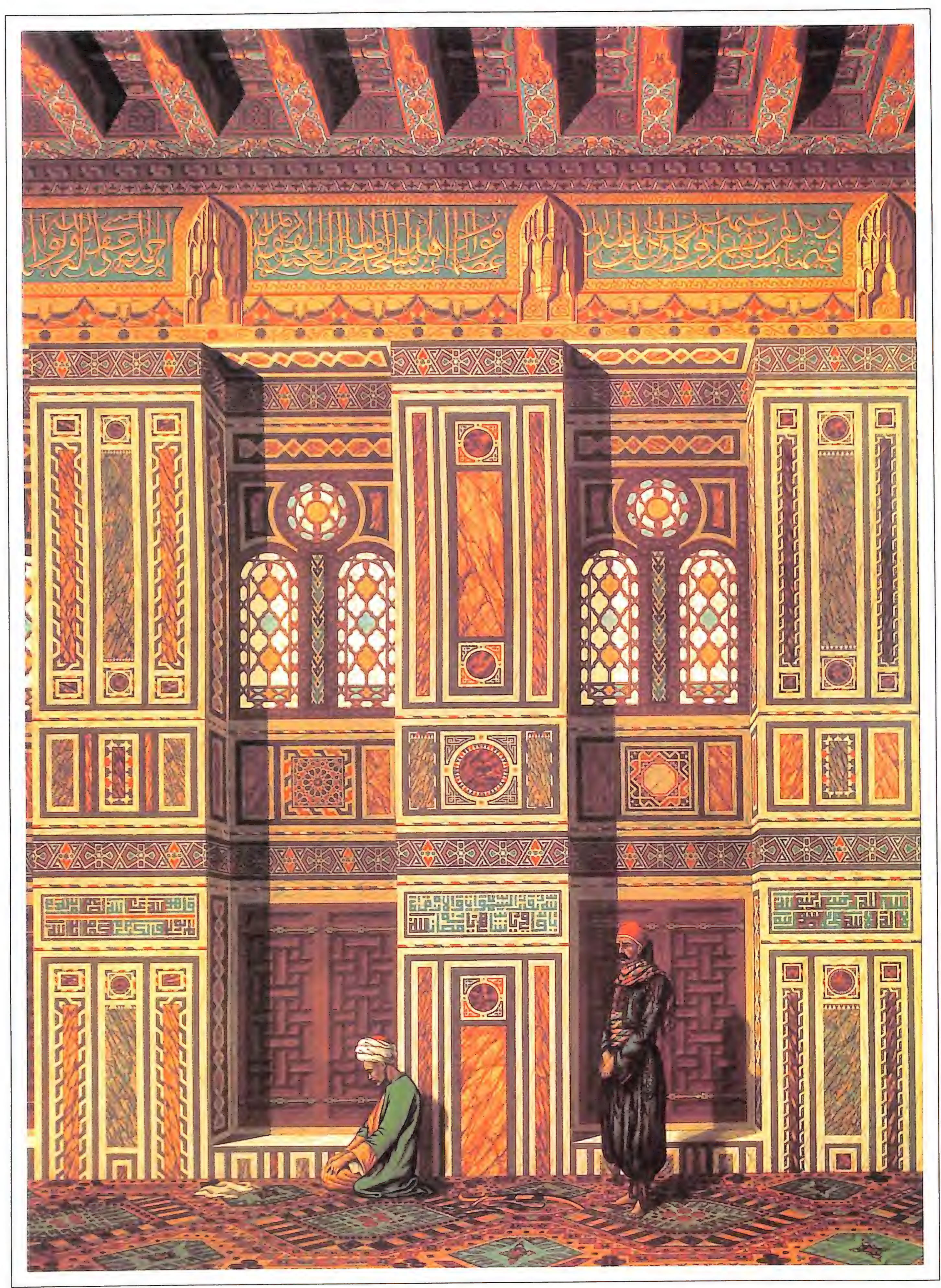
141. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY, DÉTAILS DE MOSAÏQUES MURALES, XVII[e] SIÈCLE.

١٤١. تفاصيل من جداريات من الفسيفساء الرخامي الملون، من مسجد «البرديني»، من أواخر القرن السابع عشر الميلادي.

١٤٢- مشهد داخلي من مسجد «البرديني» من القرن السابع عشر الميلادي، وقد أبدى «بريس دافن» إعجابه بإعادة بعث تقاليد الفن المملوكي الرائع ليحل محل الفن العثماني، خاصة في مساحات التكسية الرخامية الملونة للجدران، التي تشمل الزخارف الهندسية الدقيقة المعشقة والكتابات الكوفية الشطرنجية. يجمع هذا المشهد بين ملامح زخارف الأسقف الملونة على الخشب والمقرنصات، وشرائط الكتابات بخط الثلث على خلفية من الزخارف اللينة الإيقاعية، وبين زخارف الفسيفساء الهندسية بالرخام الملون والمجمع، والأبواب الخشبية المزخرفة بوحدات «المفروكة» والشبابيك الخشبية المعقودة والدائرية المطعمة بالزجاج الملون - صممت هذه الشبابيك على الطراز العثماني دون باقي العناصر الزخرفية، كما أن ازدحام وتكدس التشكيلات الزخرفية والبذخ اللوني يعكسان حسّا عثمانيّا.

142. An interior view of the El Bordayni mosque from the 17th century. Prisse d'Avennes showed his admiration for the renaissance of Mamluke art. In particular walls are covered with colored marble, that include intricate carved geometric decorations. The rectangular Kufic calligraphy combines with the decorations of the colored wooden ceiling, the bands of thuluth calligraphy on a rhythmic decorative background, and the geometric mosaics in the colored and assembled marble. The wooden doors are decorated with *mafrouka* units. Arched wooden windows and circular stained glass windows were the only elements designed based on Ottoman traditions. The crowdedness and density of the decorations and the contrast of color are contrary to Ottoman traditions.

142. Une scène intérieure de la mosquée "El Bordeyny" remontant au XVIIème siècle. "Prisse D'Avennes" avait affiché son admiration pour la résurrection des traditions de l'art mamelouk formidable pour remplacer l'art ottoman surtout dans les revêtements muraux en marbre coloré. Ceux-ci comprennent de fins motifs géométriques sertis et des écritures coufiques ressemblant aux jeux d'échec. Cette scène groupe les ornementations colorées de la charpenterie et des stalactites, les rubans d'écriture en calligraphie sur fond de décorations douces rythmiques, les décorations de mosaïque géométrique en marbre coloré et assemblé, les portes en bois décorées d'unités dites "frictionnées" et les fenêtres en bois arquées et circulaires incrustées de vitrail coloré. Ces fenêtres ont été faites selon le style ottoman, en deçà des autres éléments ornementaux. Par ailleurs, l'abondance et la profusion des compositions ornementales et la richesse des couleurs traduisent un esprit ottoman.



142. MOSQUE OF EL BORDAYNI,
INTERIOR OF THE MAIN HALL,
17th CENTURY.

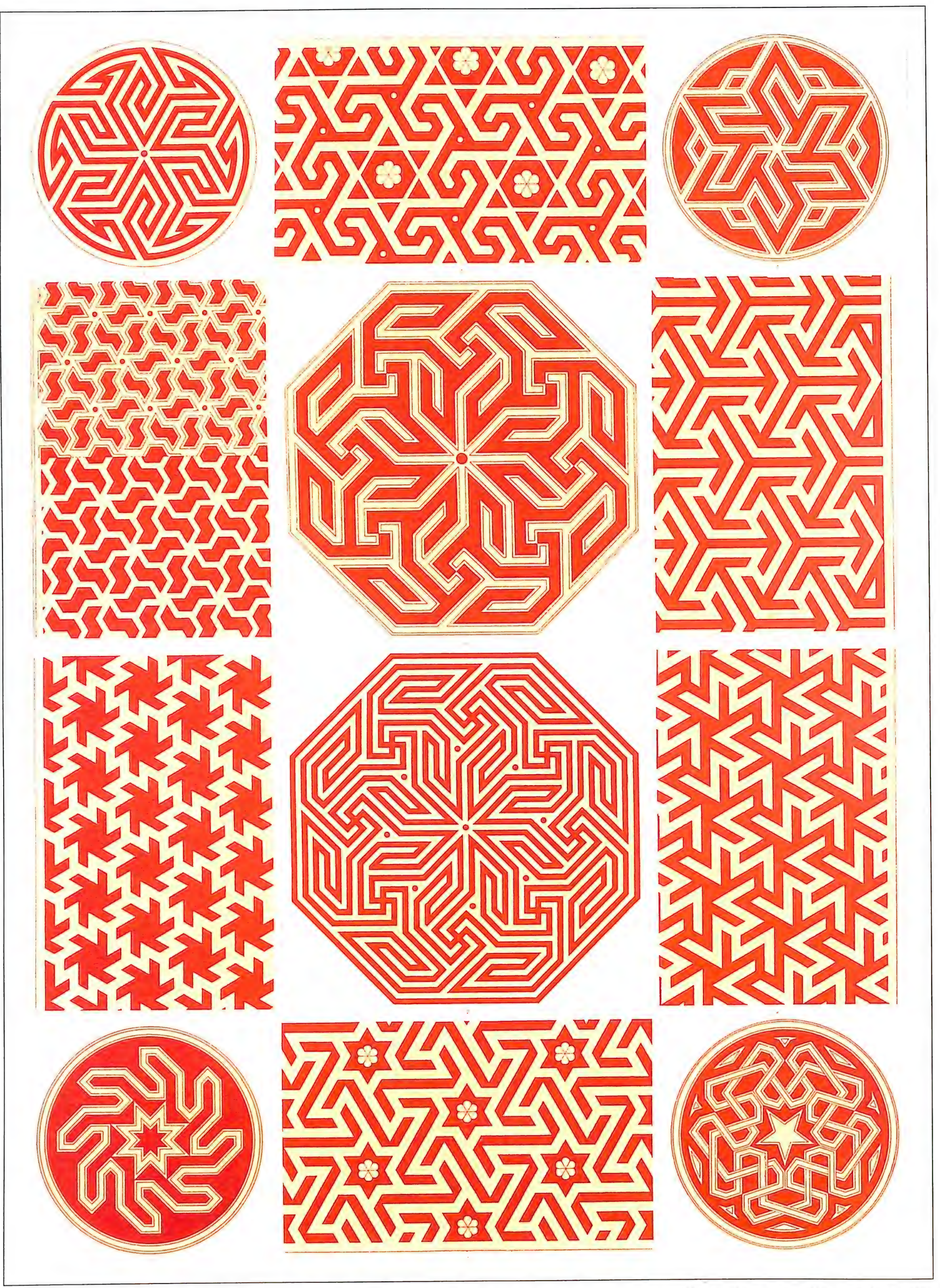
142. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY,
INTÉRIEURE DE LA SALLE PRINCIPALE,
XVII[e] SIÈCLE.

١٤٢. مشهد داخلي للصالة الرئيسية لمسجد «البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٤٣- توضح تلك المجموعة من الزخارف الحجرية المطعمة بالجص تجليات الفنان الإسلامي في تطويع الزخارف في مساحات دائرية - ثُمانيّة أو مستطيلة، كما توضح نوعية الزخارف التي تعتمد على وحدة واحدة تتداخل في تجاويف بعضها البعض، ومن حولها حزام خطي متشابك، وكأنها مفرغة في مساحة فاتحة أو قاتمة اللون، والتي تعتمد على انعطاف الخطوط في اتجاهات مقصودة لتحريك الإيقاع.

143. These groups of room decorations fitted with plaster are inspirations of Muslim artists that develop the spinning decorations in circular, octagonal and rectangular spaces. It also shows the type of decorations that depend on one hollow unit that is filled with another and so on. Around it there is a linear networked belt, as if it has openings in the spaces or the darkness of the color, that depends on the changing directions of the lines allowed for the rhythmic movement.

143. Cette collection d'ornementations de pierres incrustées de stuc met en relief le génie de l'artiste islamique qui se traduit dans sa capacité de soumettre les décorations aux surfaces circulaires, octogonales ou rectangulaires. Elle souligne de même la qualité des motifs qui se basent sur une seule unité qui se répète et qui s'imbrique dans ses cavités réciproques et qui est entourée d'une ceinture linéaire entrelacée. Les ornementations paraissent ajourées dans certaines surfaces, de couleur claire ou par contre foncée, le virages des traits dans des directions voulues fait bouger le rythme.



143. STUCCO INLAID ON STONE,
16th TO 18th CENTURIES. (2)

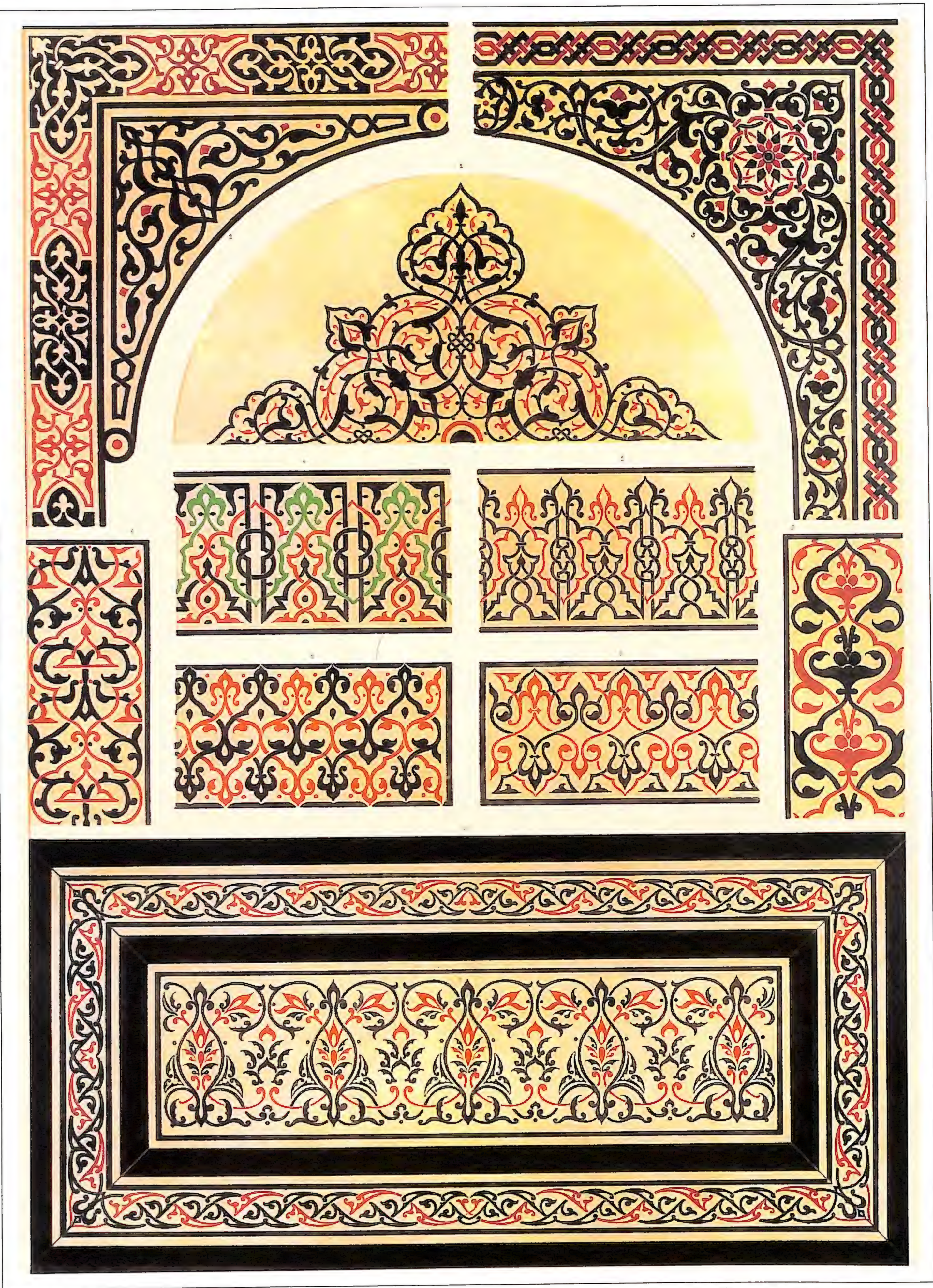
143. INCRUSTATIONS EN STUC SUR
PIERRE, DU XVIe AU XVIIIe SIÈCLE. 2

١٤٣. زخارف من الجص المعشق في الحجر،
من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٤٤- مجموعة من الزخارف الجدارية الرخامية الملونة، تختلف كثيرًا عن الأمثلة السابقة ذات الطابع الهندسي الذي ازدهر في مصر فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر الميلاديين. وقد أنتجت هذه النماذج في نفس الفترة الزمنية، ولكنها تختلف من حيث نوعية العناصر، فهي نباتية أرابيسكية ناعمة ومضفرة؛ ومن حيث التقنية، فهي زخارف طمعت على أرضيات رخامية بيضاء. يتضح التنوع والثراء التشكيلات الإيقاعية للعناصر النباتية الملونة في تكراراتها على السطوح وتقابلاتها وتشبيكاتها وتضفيراتها بسلاسة مدهشة.

144. A group of colored marble wall decorations, that differ greatly from the previous examples in geometric style that appeared in Egypt in the years after the 15th and 18th centuries. This example was made in the same period, but differs in terms of the type of elements used and the techniques used. For decoration here the soft, overlapping botanical decorations are inlaid in relief on a white marble background. The example shows the variety and rhythmic networks of the repeated colored botanical elements on the surface and its beautiful indicate braiding.

144. Une collection d'ornementations murales en marbre coloré qui est bien différente des spécimens précédents qui étaient marqués par le style géométrique qui s'est épanoui en Egypte entre le XV ème et le XVIII ème siècle. Ces modèles ont été produits dans cette même phase temporelle mais ils diffèrent quant à la qualité d'éléments, qui sont d'éléments d'arabesque végétale tendre et tressée, et quant à la technique, il s'agit de décorations incrustées su fonds de marbre blanc. La diversité et la richesse des compositions rythmiques d'éléments végétaux colorés se manifestent dans leur répétition sur les méplates, dans leur opposition et dans leur tressage dans une légèreté admirable.



144. STUCCO INLAID ON WHITE MARBLE,
16th TO 18th CENTURIES. (1)

144. INCRUSTATIONS EN STUC SUR MARBRE BLANC,
DU XVIe AU XVIIIe SIÈCLE. 1

١٤٤. رخام بارز مطعم في رخام أبيض، من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر الميلادي.

١٤٥- مجموعة من الموزايكو المصنوع من قطع دقيقة من الرخام الملون من أرضية «دور قاعة» وهي منطقة غائرة في المنظرة (المنضرة) لا تغطى بالسجاجيد، قوام زخرفتها المربعات والمعينات والمثلثات والدوائر والأربطة والضفائر، تجمع تلك الزخارف بصورة تعادلية بين درجات الألوان الساخنة الأحمر والبرتقالي، والألوان الباردة الأزرق مع مساحات محايدة اللون كالأبيض والأسود في الخطوط والمحدودة للتكوينات.

145. A group of mosaics made from tiny pieces of colored marble from the floor of the *dorqa'ah*. This is the part of the *almundarah* that is not covered with carpets. Its pattern is based on squares, triangles, circles, links and braids, assembled in a balanced manner in gradations of warm orange, red and cool blue colors on a background predominantly black and white.

145. Une collection de mosaïque formée de pièces fines de marbre coloré, extraite du pavement de "Dorqâah", c'est une partie creuse dans la *mandarah* (salle de réception) non recouverte de tapis. La mosaïque est basée sur des carrés, des losanges, des triangles, des cercles, des galons et des tresses. Ces ornementations allient d'une façon équivalente les degrés de couleurs vives comme le rouge et l'orange et les couleurs froides comme le bleu d'une part et les surfaces de couleurs neutres- comme le blanc et le noir des lignes encadrant les compositions- d'autre part.



145. MOSAIC FLOOR, FRAGMENTS LAID OUT ON THE PLAN OF THE DORQA'AH, 16th TO 18 th CENTURIES.

145. PAVEMENT DE LA MOSAÏQUE, FRAGMENTS DISPOSÉS SUR LE PLAN DES DORQÂAH, DU XVI[e] AU XVIII[e] SIÈCLE.

١٤٥. مجموعة من الموزايكو المصنوع من قطع دقيقة من الرخام الملون.

١٤٦- شرائط رخامية زخرفية من ضريح السلطان «الغوري» تجمع في تفاصيلها بين الأشجار والمباخر والميداليات والزخارف الهندسية المتضافرة، تجمع بينها صُفّة تقابل الجانب الأيمن مع الأيسر كما في انعكاس المرآة، وفضلاً عن ذلك توجد كتابات كوفية وأخرى نسخية لينة. تعطي هذه الزخاف أحادية اللون انطباعًا بالتشابه مع زخارف التطريز الدقيقة في ليونتها ورقتها.

146. Decorated marble panels from the tomb of Sultan El Ghuri with detailing of trees, incense burners, medallions and geometric braided shapes. They are brought together with the right and left side and in the reflection of the mirror. There is also Kufic and naskh calligraphy, presented in one color to match the intricate border decorations.

146. Des rubans de marbre ornementaux du mausolée du sultan "El Ghoury" rassemblant dans leurs détails les arbres, les encensoirs, les médaillons et les ornementations géométriques tressées. La partie droite de tous ces éléments et la partie gauche sont parfaitement réciproques comme s'il s'agit d'une image reflétée par le miroir. Bien plus, il existe d'écritures coufiques et d'autres cursives souples. Ces ornementations monochromes donnent l'impression d'une ressemblance avec les broderies fines et ce vu leur souplesse et leur finesse.



146. TOMB OF SULTAN QANSUWAH EL GHURI, DETAILS OF THE PANELS, 16th CENTURY (3).

146. TOMBEAU DU SOULTAN QANSOUWA EL GHOURY, DÉTAILS DES LAMBRIS, XVI[e] SIÈCLE.

١٤٦. شرائط رخامية زخرفية من ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٤٧- صار «الأشرف أبو النصر قنصوه الغوري» ملكًا على مصر عام (١٥٠١م)، وكان من رعاة الإبداع الفني في العمارة والفنون والأدب والموسيقى والشعر. ومن بين منشآته العديدة مجموعة الغوري المكونة من المسجد والقبة المواجهة والسبيل والكتاب الملحقين والمنزل المجاور والوكالة والحمام، لتصبح أكبر مجموعة معمارية في العصر المملوكي. وفي الداخل شرائط زخرفية من الرخام تمتد رأسيًا من فوق قاعدة القبة خاصة في الإيوان الشرقي، وعلى الشريط الأوسط المصنوع من الرخام الأسود، حفر الفنان زخارف مركبة من الكتابات الكوفية المضفورة والنسخية المتقابلة على شكل مشكاة تتدلى من محراب زخرفي. وزخارف نباتية -وقد حفرت كل تلك الزخارف في الرخام الأسود ثم نزلت بالمعجون الذهبي.

147. Ashraf Abu El Nasr Qansuwah El Ghuri became King of Egypt in 1501. He was a driving force in architecture, art, literature, music and poetry. The El Ghuri group of building is composed of the mosque, dome, sibil, kuttab, the neighboring house, market and baths, became the largest architectural group the Mamluke period. This figure shows the decorative marble panels that extend vertically from the base of the dome. In the eastern iwan, and on the middle panels made from black marble, the artist carved intricate decorations of braided kufic and naskh calligraphy to form a lantern that hangs from a decorative arch amongst other botanical ornamentation. All the decorations were carved into black marble and then inlaid with a gold paste.

147. "Al Ashraf Aboulnasr Qansouwa El Ghoury" est devenu roi d'Egypte en 1501. Il était l'un des mécènes de la créativité islamique dans les domaines de l'architecture, l'art, la littérature, la musique et la poésie. Parmi les multiples bâtiments qu'il a édifiés, le complexe d'El Ghoury formé d'une mosquée, de la voûte d'en face, d'un *sabil* (fontaine publique), d'une école religieuse primaire (*kottab*), d'une maison limitrophe, d'un caravansérail et d'un bain, ce complexe est ainsi le plus grand groupe architectural de l'ère mamelouke. A l'intérieur, des rubans ornementaux en marbre se prolongent verticalement à partir de la base de la voûte et surtout dans l'iwan de l'est. Sur le ruban intermédiaire fait de marbre noir, l'artiste a gravé des ornementations composées d'écritures coufiques tressées et d'autres cursives opposées qui prennent la forme d'un lustre pendu d'un mihrab décoratif, ainsi que des motifs végétaux. Tous ces derniers ont été gravés sur le marbre noir et remplis d'une pâte dorée.



147. TOMB OF SULTAN QANSUWAH EL GHURI, MARBLE PANELS, 16th CENTURY (1).

147. TOMBEAU DU SOULTAN QANSOUWA EL GHOURY, LAMBRIS EN MARBRE, XVIe SIÈCLE. 1

١٤٧. لوحات من الرخام، من ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٤٨- شرائط أخرى من ضريح السلطان «قنصوه الغوري» زخارفها تتكون من باقات وأصص الزهور والأشجار والمشكاوات والمباخر داخل العقود والكتابات النسخية المتقابلة كانعكاس المرآة وصنوف الكتابات الكوفية المضفورة وفروع النباتات الحلزونية.

148. Panels from the tomb of Sultan Qansuwah El Ghuri. The decorations comprise flower vases, vessels, trees and incense burners inside arches of symmetrical naskh and kufic calligraphy and spiraling botanical motifs.

148. D'autres rubans du mausolée du sultan "Qansouwa El Ghoury" dont les ornementations sont formées de bouquets, de vases de fleurons, d'arbres, de lustres, d'encensoirs à l'intérieur d'arcades, d'écritures cursives correspondantes -comme s'il s'agit d'une image reflétée par un miroir-, de genres multiples de calligraphie coufique tressée et des rinceaux végétaux hélicoïdaux.



148. TOMB OF SULTAN QANSUWAH EL GHURI, DETAILS OF THE PANELS, 16th CENTURY (2).

148. TOMBEAU DU SOULTAN QANSOUWA EL GHOURY, DÉTAILS DES LAMBRIS, XVI[e] SIÈCLE.

١٤٨. لوحات من الرخام، من ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٤٩- مجموعة فاخرة من الموزايكو المصنوع من قطع دقيقة من الرخام الملون من على جدران وأرضيات ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، توضح ثراء التشكيلات الإيقاعية القائمة على الشكل المربع والمستطيل والمعين والدائرة والأشكال متعددة الأضلاع والشرائط المركبة. ويرجع «بريس دافن» هذه النوعية من التشكيلات الزخرفية إلى النسب المثالية في نظريات «إقليدس» و«أفلاطون» الهندسية.

149. A luxurious group of marble mosaics from walls and floors dating back to the 15th and 16th centuries. This figure illustrates the richness of the rhythmic networks of squares, rectangles, circles and other polygonal shapes. Prisse d'Avennes believed this type of decorative network developed from the idea of ideal proportions grounded in Euclidian and Platonic geometry.

149. Une collection somptueuse de mosaïque formée de pièces fines de marbre coloré utilisées dans les revêtements et les pavements. La collection date des XVème et XVIème siècles et met l'accent sur la richesse des compostions rythmiques basées sur le carré, le rectangle, le losange, le cercle, les polygones et les galons complexes. "Prisse D'Avennes" a fait soumettre ces genres de compositions ornementales aux proportions idéales des théories d'"Euclide" et de "Platon".



149. MOSAICS, FRAGMENTS FROM WALL AND FLOOR DECORATIONS, 15th TO 18th CENTURIES.

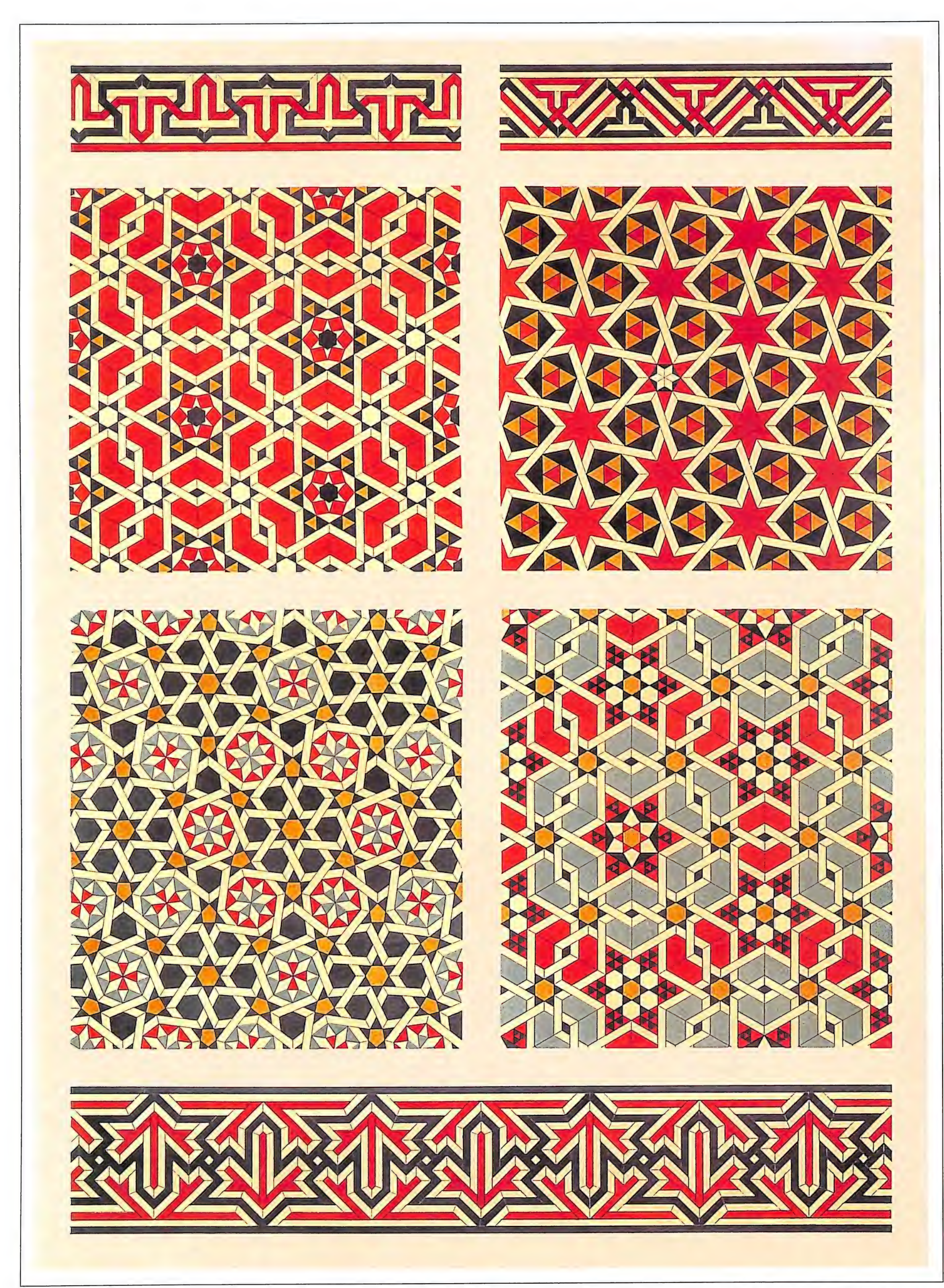
149. ASSEMBLAGE DE MOSAÏQUES, FRAGMENTS DE REVETEMENTS & DE PAVEMENTS DIVERS, DU XV^e AU XVIII^e SIÈCLE.

١٤٩. فسيفساء: جدارية و أرضية مختارة من القرن السادس عشر إلى الثامن عشر الميلادي.

١٥٠- واصلت إبداعات الموزايكو الرخامي الدقيق الازدهار في مصر المملوكية، وهذه المجموعة الرائعة من التكسيات الجدارية دلائل على هذا الإبداع الثري والمتنوع من التشكيلات الهندسية التكرارية التي تتناغم في إيقاعها مع حركات التسبيح والذِّكر.

150. Intricate marble mosaics became popular in Egypt during the Mamluke period. This group of wall decorations illustrates richness and variety in the repetitive geometric that are full of rhythmic movement.

150. Les innovations en mosaïque de marbre fin ont suivi leur épanouissement en Egypte mamelouke. Cette formidable collection de lambris est l'indice d'une créativité riche et plurielle dans les compositions géométriques répétées dont le rythme s'harmonise avec les mouvements d'exaltation et d'invocation.



150. WALL MOSAICS,
15th & 16th CENTURIES.

150. MOSAÏQUES MURALES,
XV^{e} & XVI^{e} SIÈCLE.

١٥٠. جداريات من الموزايكو الرخامي
الملون، من القرنين الخامس عشر
والسادس عشر الميلاديين.

١٥١- في هذه اللوحة أمثلة من تكسيات جدارية من مقبرة «بارسباي»، عبارة عن مساحات من الرخام الطبيعي تعكس طبيعة الخامة، وعروقها المتجانسة الوردية والعاجية والبرتقالية والزيتونية بملامس سطوحها الرائعة، تحيطها أفاريز من الموزايكو الدقيقة من الرخام الملون في تكوينات بارعة الإتقان مدهشة في التنوع، تخايل اتجاهاتها العين فتتوالد الرؤى من بعضها البعض في رياضة عقلية روحانية مدهشة. الألوان في هذه اللوحة أقرب إلى الألوان الطبيعية للأصل الرخامي، للتعبير عن روعة الطبيعة وعبقرية الفنان. تقارب تلك النوعية من الموزايكو الزخرفي طريقة التطعيم بالصدف والعاج وقشور الأخشاب، على الصناديق والأطباق الخشبية التي ما زالت تمارس بنفس التنوع والدقة حتى الآن في مصر.

151. This figure presents examples of wall panels from the tomb of Barsbay. The natural grain and veins of the marble are pink, ivory, orange and olive green. The blocks of natural marble surrounded by friezes of colored marble mosaics in compositions that are of quality and variety. The eye is greatly drawn in many different directions as if in a mental and spiritual exercise. The colors in this figure are closer to the actual colors of the natural marble, to express the beauty of nature and the genius of the artist. These examples are similar to the marble mosaics inlaid with ivory and shell, and in some cases wood, on caskets and wooden panels of present day Egypt which continue to preserve the traditions of variety and intricacy.

151. Cette planche met l'accent sur des spécimens des lambris du mausolée "Barsabay". Il s'agit de surfaces en marbre naturel reflétant la nature de la matière, la cohérence de ses veines roses, ivoires, oranges, vertes, et leur formidable texture. Les surfaces sont entourées de frise de mosaïque fine de marbre coloré groupé dans des compositions fort parfaites, et ayant une diversité formidable. Leurs trajectoires conduisent l'œil et font naître des visions les unes des autres dans une gymnastique mentale et spirituelle extraordinaire. Les couleurs de cette planche sont plus proches des couleurs naturelles du marbre et ce pour exprimer la magnificence de la nature et le génie de l'artiste. Ce genre de mosaïque est assez proche de l'incrustation de nacre, d'ivoire et d'écorce de bois qui figure sur les coffrets, les assiettes de bois et qui est toujours confectionnées en Egypte avec la même pluralité et finesse.



151. PANELS ON THE TOMB OF BARSBAY, DETAILS OF THE MOSAICS, 15th CENTURY.

151. LAMBRIS DU TOMBEAU DE BARSABAY, DÉTAILS DES MOSAÏQUES.

١٥١. تكسيات جدارية من الموزايكو الرخامي الملون، من مقبرة «بارسباي».

١٥٢- قضى السلطان «برقوق» - وهو من المماليك الشراكسة - على دولة المماليك البحرية واستطاع أن يؤسس دولة المماليك الشراكسة من (١٣٨٣ إلى ١٥١٧م)، ولقب بالملك «الظاهر» وقبل أن يتوفى عام (١٣٩٩م) أوصى بأن يدفن فى الصحراء مع مجموعة من العلماء والصوفية وأن يُبنى ضريح ومسجد وخانقاه، فنفذ ابنه - «الناصر فرج» - وصيته وبنى مسجدًا وخانقاهًا في شارع بين القصرين، وأنشأ فيه السلطان «محمد أبو سعيد جقمق» منبرًا بديع الصنع. أما المنبر المصورة أجزاء منه في هذه اللوحة فهو مصنوع من الحجر المحلّى بالزخارف المحفورة، وقد أنشأه السلطان «قايتباي» عام (١٤٨٣م)، وتتضمن الزخارف محرابًا يقوم على عمودين حُفِرا بخطوط زجزاجية، ويحملان عقدًا من الزخارف النباتية، وتتخذ فتحته شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، وفوقها شرفات محفورة متجاورة. وبداخل هذا المحراب شمعدانان ومشكاة محفورة بين تفريعات نباتية وإطار هندسي كالعقد. وفي اللوحة عدد آخر من التفاصيل الزخرفية من هذا المنبر الفريد تجمع بين الأطباق النجمية الدقيقة والأشكال الهندسية المتداخلة والتكوينات البنائية المتعددة، تمثل آية من روائع الفن الزخرفي المملوكي.

152. Sultan Barquq dissolved the Northern Mamluke state and established a Sharakas Mamluke state which lasted from 1383 to 1517. Before his death in 1399, he asserted that he wished to be buried in the desert with a group of scientists and Sufis. His son Nasser Farag built a mosque and a khanqah in the street between the two palaces, here the Sultan Mohamed Abu Said Guqmaq built a beautiful minbar. The minbar only partly shown in this figure, was commissioned in 1483 by Sultan Qaytbey and made with local stone. The minbar has two pillars carved with zigzags, an arch full of botanical ornamentation; the opening takes the shape of a three-pronged leaf. Above it there is a carved *shorfah* (balustrade). Inside the mihrab there are two candlesticks and a lantern, carved among botanical branches, and a geometric border with a fake arch. The figure illustrates the layers of stars and interlinked geometric shapes and many compound compositions. It shows one of the most beautiful examples of Mamluke art.

152. Le sultan "Barqouq" qui est des mamelouks circassiens a mis fin à l'Etat des mamelouks bahrites et a pu établir l'Etat des mamelouks circassiens de 1383 à 1517, il a été surnommé le roi "Al-Zaher". Avant sa mort en 1399, il a recommandé qu'il soit enterré dans le désert avec un groupe de savants et de soufis et qu'on bâtisse un mausolée, une mosquée et un couvent de mystiques. Son fils "Al-Nasser Farag" a réalisé son testament et a construit une mosquée et un couvent dans la rue de "Bein Al-Qasserein". Le sultan "Mohamed Abou Saïd Qagmak" y a établi un *minbar* merveilleux. Quant au *minbar* dont certaines parties sont présentées dans cette planche, il est fait de pierres décorées d'ornementations gravées. Il a été construit par le sultan "Qaytbey" en 1483. les motifs comprennent un mihrab axé sur deux colonnes gravées de traits en zigzag et portant une arcade d'ornementations végétales, la baie de l'arcade prend la forme d'une feuille végétale de trois lobes. La baie est surmontée de merlons gravés limitrophes. A l'intérieur de ce mihrab, deux chandeliers et un lustre gravés entre les ramifications végétales ainsi qu'un cadre géométrique similaire à l'arc. Dans la planche, figure un autre nombre de détails décoratifs de ce *minbar* singulier groupant les figures étoilées fines, les formes géométriques imbriquées et les compositions structurales multiples, ce qui le rend un chef-d'œuvre de l'art ornemental mamlouk.



152. MAUSOLEUM OF SULTAN BARQUQ, DETAILS OF THE MINBAR, 14th CENTURY.

152. MOSQUÉE SÉPULCRALE DU SOULTAN BARQOUQ, DÉTAILS DU MINBAR, XIVe SIÈCLE.

١٥٢. ضريح السلطان «برقوق» – تفاصيل من المنبر، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٥٣- استخدم الصناع المهرة في العصر المملوكي الرخام المحلي والمستورد من إيطاليا والشام بألوانه الفاخرة وتبايناته اللونية المؤثرة. وازدهرت صناعة الموزايكو الهندسي من الرخام الملون، وابتكر الفنان الإسلامي تشكيلات بالغة الثراء والتعقيد والتنوع، اعتمادًا على وحدات هندسية أولية تكتسب فخامتها من أفكار التكرار الإيقاعي، والروابط بين خطوط التحديد والمساحات متعددة الأضلاع والزوايا. تتخذ تلك التشكيلات الهندسية الزخرفية مسارات أفقية ومائلة وزجزاجية، تتيح للمتأمل اكتشاف بدائل لا حدود لها من العلاقات الجمالية. الألوان في هذه اللوحة تقديرية لغرض الإيضاح وليست حقيقية.

153. The highly skilled craftsmen of the Mamluke period used local marble and marbles imported from Italy and the north with their luxurious colors. As the craft of geometric mosaics in colored marble developed the Muslim artists created a rich variety of complex compositions. They used primary geometric units in compositions of repetition and rhythm; thus horizontals, angles and zigzags allow for a seemingly endless of aesthetic relationships. The colors in this figure are not the original colors they have been used for the sake of clarity.

153. Les artisans compétents ont utilisé à l'époque mamelouke le marbre local aussi bien que le marbre importé de l'Italie et du Levant avec ses couleurs luxueuses et les différentes nuances de couleurs impressionnantes. Sur ce, l'industrie de mosaïque géométrique en marbre coloré s'est épanouie. L'artiste islamique a inventé des compositions très riches, complexes et variées en s'appuyant sur des unités géométriques primaires qui acquièrent leur grandeur des idées de répétitions rythmiques et des galons qui lient les contours, les surfaces polygonales et les angles. Ces compositions géométriques ornementales prennent des trajectoires horizontales, inclinées et en zigzag et permettent à celui qui contemple de découvrir des alternatives illimitées de relations esthétiques. Les couleurs de cette planche ne sont pas réelles mais plutôt approximatives pour l'élucidation.



153. WALL MOSAICS,
12th AND 14th CENTURIES.

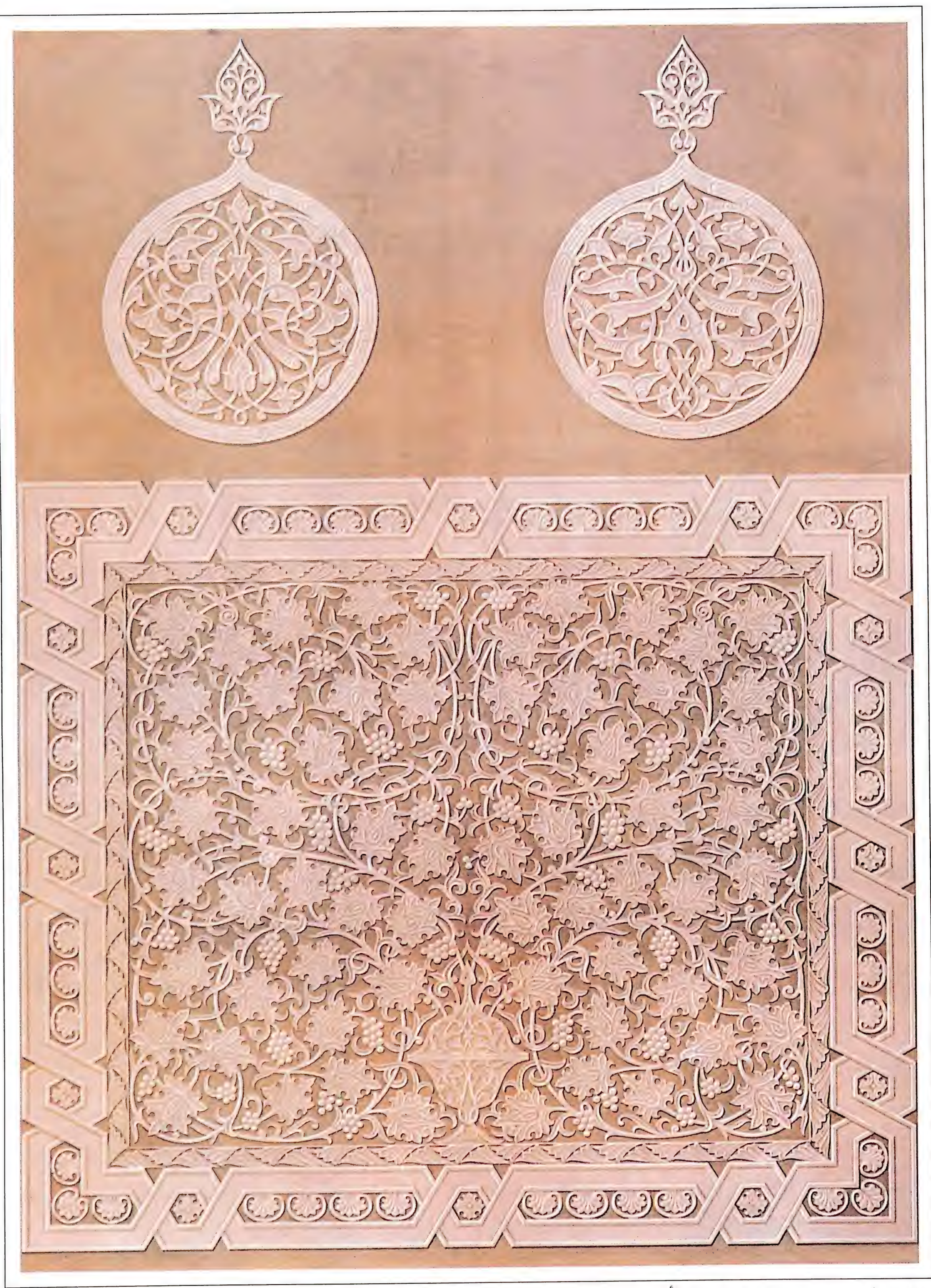
153. MOSAÏQUES MURALES,
XIIe & XIVe SIÈCLE.

١٥٣. موازيكو جداري من القرنين الثاني عشر
والرابع عشر الميلاديين.

١٥٤- دائرتان تنتهي كل منهما بطرف مدبب تعلوه حلية ثلاثية الفصوص (أترجة)، وبداخل كل منهما حشوة زخرفية أرابيسكية مختلفة، ومساحات مستطيلة يؤطرها رباط هندسي عريض يحتوي تكرارات من وحدة نباتية. وبداخله شريط زخرفي رفيع بورقة نباتية تقابل ورقة متشابهة وتتداخل معها. وفي المساحة الأساسية لهذا المستطيل الرخامي تكوين زخرفي عثماني رائع لأصيص تخرج منه فروع وأوراق وعناقيد العنب تلتف حلزونيًا وتتضافر، وقد نحتت نحتًا بارزًا دائريًا بتفاصيل جميلة. يشبه هذا التصميم تصميمات السجاد الفاخر في نعومة وحركية خطوطه وتآلفه مع المساحة المربعة في توافق تام، وفي كثرة التفاصيل والتفافات العناصر والإطار المصنوع وزواياه، كما يتبين التأثير الأوربي على الطابع العثماني.

154. Two circles that come to a pointed edge with a leaf like citron shape. The inside of each circle contains different arabesque patterns. The rectangular space is surrounded by a geometric border which contains repetitions of a pattern of intertwined leaves. In the main space in this marble rectangle is an Ottoman composition, with a vase from which branches, leaves and grape vines emerge in spirals. This design resembles those of luxurious carpets in its softness, its movement and perfect symmetry. Elements in the detailing show European influence on the Ottoman style.

154. Deux cercles se terminant chacun par une extrémité surmontée d'une parure de trois lobes (cédrat), à l'intérieur de chaque cercle un remplissage ornemental d'arabesques bien distinct, et des surfaces rectangulaires encadrées par un galon géométrique large comprenant des répétitions à l'intérieur d'une unité végétale. A l'intérieur du galon, il y a un ruban ornemental fait d'une feuille végétale qui s'oppose à une autre qui lui est similaire et s'y chevauche. Dans la surface principale de ce rectangle en marbre, une merveilleuse composition ornementale ottomane d'un vase d'où émanent des rinceaux, des feuilles et de grappes qui s'enroulent hélicoïdalement et se tressent, ces éléments sont gravés d'une gravure saillante circulaire avec de beaux détails. Ce design ressemble à celui du tapis luxueux du point de vue de la douceur et de la mobilité de ses lignes, de sa cohérence avec la surface carrée, de la profusion de détails, de l'enroulement d'éléments, du cadre créé et des angles. L'impact européen se voit dans le style ottoman.



154. BEIT EL EMIR, CROWNING ON THE BATH DOOR, 17th CENTURIES.

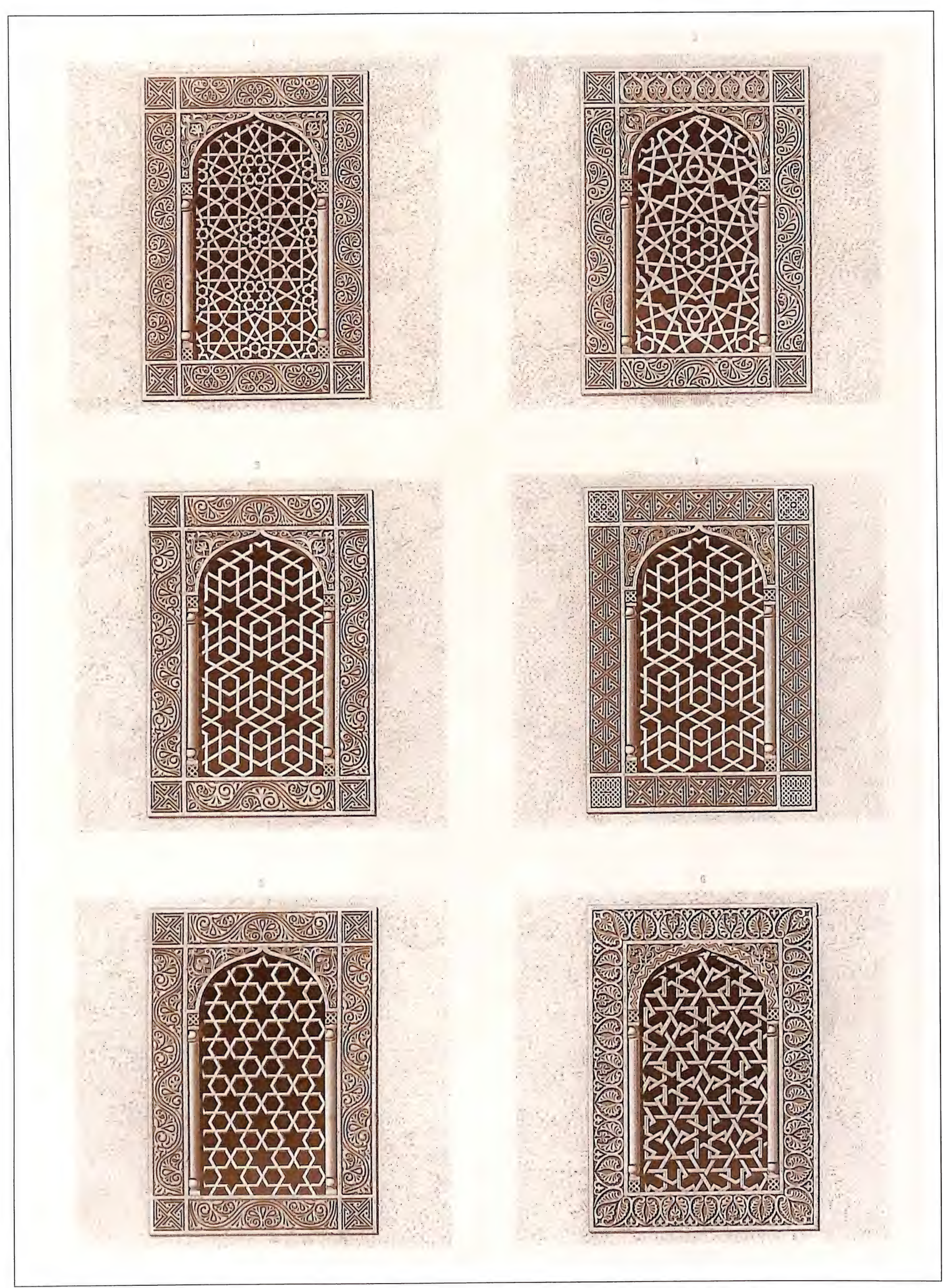
154. BEYT EL EMYR, COURONNEMENT DE LA PORTE DU BAIN.

١٥٤. زخارف تتوج باب الحمام في بيت الأمير، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٥٥- أعاد «بريس داڤن» ومساعدوه تصميم تلك المجموعة من النوافذ ذات العقود المدببة والأعمدة الصغيرة المتشابهة على الجانبين والإطارات الزخرفية النباتية والأركان الهندسية عن جامع «قيسون». ويمكن التمتع باكتشاف التشابهات و التنويعات بين التصميمات الداخلية الهندسية للعقود والإطارات النباتية.

155. Prisse d'Avennes and his assistants reconstructed the designs of this group of windows, from the mosque of Qaisun. There are ogee arches and flanking pillars; the borders are decorated with botanical designs. There are many similarities and the differences in the geometric designs of the windows, arches and botanical borders.

155. "Prisse D'Avennes" avec ses assistants ont de nouveau reproduit le design de cette collection de fenêtres qui se trouvait dans la mosquée "Qeyçoun", les fenêtres sont dotées d'arcades, de petites colonnes réciproques des deux côtés, de cadres ornementaux végétaux et de coins géométriques. C'est un plaisir d'essayer de découvrir les ressemblances et les divergences entre les design intérieurs géométriques des arcades et les cadres végétaux.



155. MOSQUE OF QAISUN, DECORATION ON INTERIOR WINDOWS, 14th CENTURY.

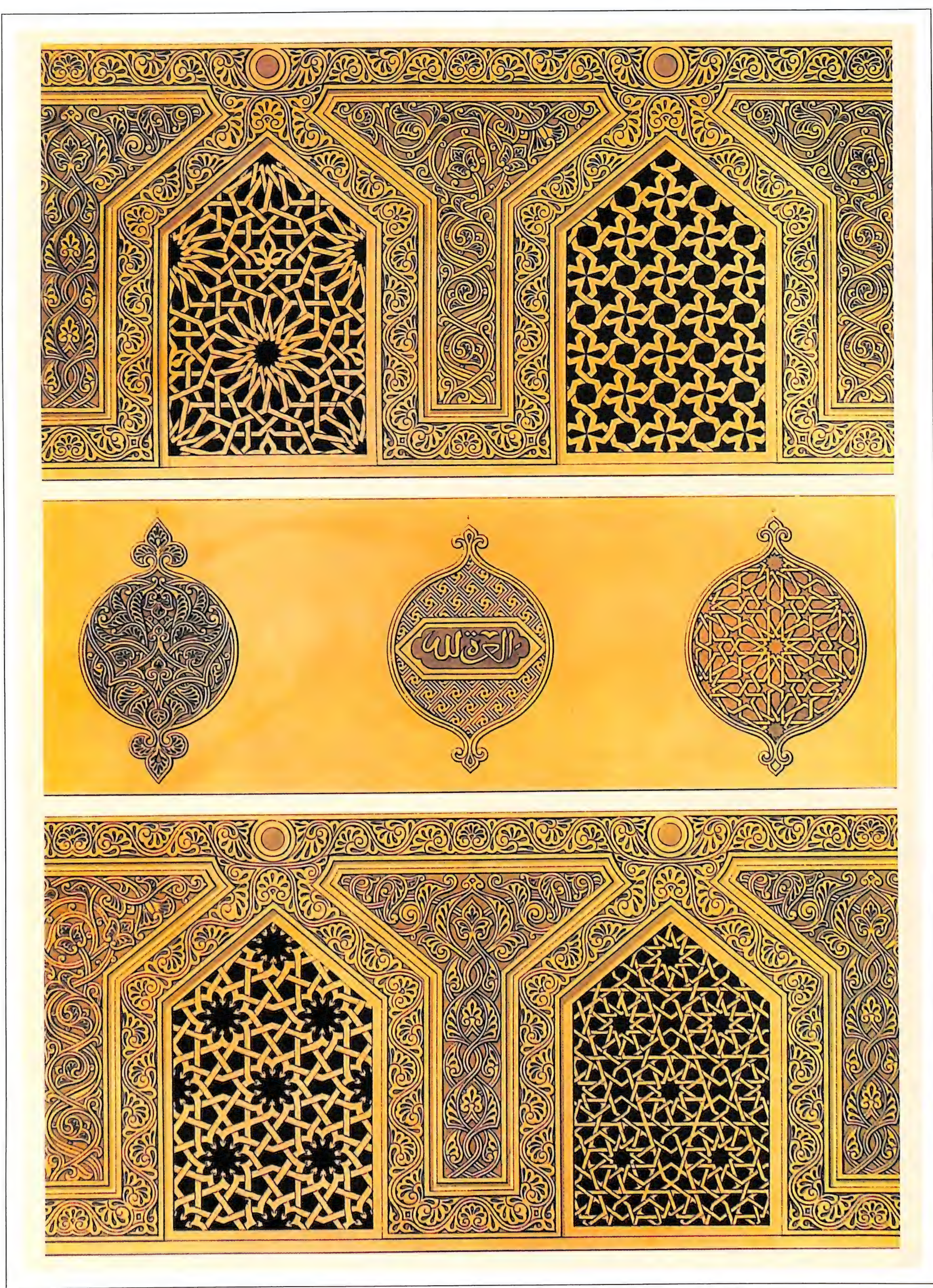
155. MOSQUÉE DE QEYÇOUN, DECORATION DES FENÊTRES À L'INTÉRIEUR, XIVe SIÈCLE.

١٥٥. زخارف مستقاة من النوافذ الداخلية الجصية بمسجد «قيسون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٥٦- تفصيلات جزئية من الزخرفة الخارجية لقُبة مسجد مدرسة الأمير «سنقر السعدي» - الشيخ «حسن صدقة» - تمثل نوافذ معقودة وإطارات زخرفية. بينما تتشابه الزخارف الأرابيسكية في الأفاريز المحيطة بنوافذ هذه القبة - بصورة نسبية- فإن التشبيكات الهندسية في الشبابيك يختلف كل منها عن الآخر بصورة كلية مما يعطي مثلاً آخر على ميل الفنان الإسلامي إلى تحقيق فكرة التنوع في إطار من الوحدة. وفي منتصف اللوحة ثلاثة أشكال (بخاريات، بحشوات من الزخارف الهندسية والنباتية والكتابات النسخية).

156. This figure shows details of the exterior decorations on the dome of the mosque of the madrasa of Emir Sonkor El Saady, Shiekh Hussein Sadaka. The dome has arched windows with decorative frames. The arabesque decorations in the friezes that surround the windows are proportional to each other. Each geometric pattern is different, providing yet another example of the artists' interest in the concept of simultaneous variety and unity. In the middle of the figure are the shapes of three incense burners decorated with geometric and botanical patterns and naskh calligraphy.

156. Des fragments de l'ornementation extérieure de la voûte de la mosquée de l'école de l'émir "Sonkor Al-Saadi" - le cheikh Hassan Sadaka - présentant des fenêtres arquées et de bordures ornementales. Alors que les motifs d'arabesque dans les frises encadrant les fenêtres de la voûte se ressemblent relativement, les entrelacs géométriques dans les fenêtres se distinguent les uns des autres d'une façon générale. Ce qui présente un autre exemple du penchant de l'artiste islamique à réaliser la pluralité à partir de l'unité. Au milieu de la planche, trois figures (des *bukharia* (cercle prolongé dans l'axe vertical par deux pendentitifs) avec des remplissages de motifs géométriques, végétaux et d'écritures cursives).



156. TEKIYEH SHEIKH HASSAN SADAKA, FRAGMENTS OF DECORATION ON THE DOME, 14th CENTURY.

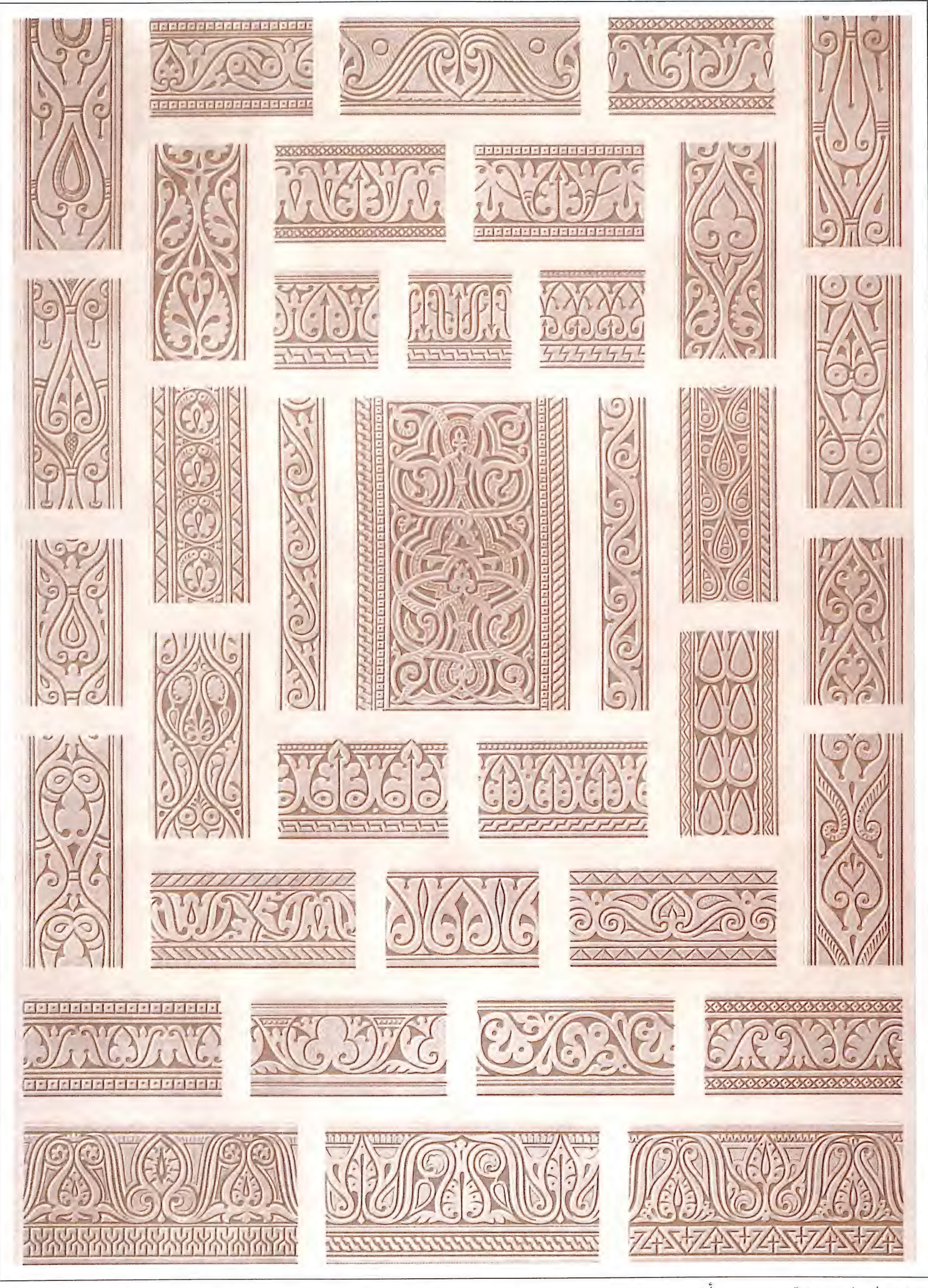
156. TEKIEH CHEIKH HAÇEN SADAKA, FRAGMENTS DE LA DÉCORATION DU DÔME, XIVe SIÈCLE.

١٥٦. تفاصيل من قبة مدرسة الأمير «سنقر السعدي» – الشيخ «حسن صدقة »، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٥٧- تفاصيل زخرفية جصية من مسجد «أحمد بن طولون»، وهي زخارف نباتية ذات طابع سامرائي، تتسم بالليونة و الالتفاف لتلائم زخارف الشرائط والأفاريز التي تؤطر العقود وتزخرف بواطنها، وفي المنتصف نموذج للزخارف المتشابكة والمتضافرة المتقابلة. تشهد اللوحة على الثراء الواسع في تكوينات الشرائط الزخرفية وفي التفاصيل والعناصر ومناهج تجميعها في شرائط كحشوات رائعة.

157. Details of the plaster decorations from the mosque of Ahmed Ibn Tulun; these are Samarra style botanical designs in the bands and friezes that surround the arches. In the middle is an example of symmetrical networked and braided decorations. The whole figure is rich with decorative band compositions and beautiful patterns.

157. Détails d'une ornementation en stuc de la mosquée "Ahmed Ibn Touloun". Il s'agit d'ornementations végétales de caractère sumérien marquées par la souplesse et l'enroulement et ce dans le but de convenir aux fioritures des rubans et aux frises encadrant les arcades et décorant leurs intrados. Au milieu, un modèle des ornementations entrelacées, tressées et opposées. La planche témoigne de la richesse des compositions des rubans ornementaux, des détails, des éléments et des méthodes de leur assemblage comme remplissages magnifiques dans les rubans.



157. MOSQUE OF AHMED IBN TULUN, ORNAMENTAL DETAILS, 9th CENTURY.

157. MOSQUÉE D'AHMED IBN TOULOUN, DÉTAILS D'ORNEMENTATION, IXe SIÈCLE.

١٥٧. تفاصيل زخرفية من مسجد «أحمد بن طولون»، من القرن التاسع الميلادي.

١٥٨- بدأ المعماريون في العصر الإسلامي بإعادة توظيف الأعمدة الرخامية المتبقية من المباني الرومانية والقبطية كدعامات للمنشآت المعمارية، ثم توصلوا إلى تطويع زخارف تلك الأعمدة للطراز الإسلامي الخاص، مع توليفها أحيانًا ببعض الوحدات التقليدية القديمة. وتوضح هذه اللوحة درجة التنوع في هيئة الأعمدة والتفاصيل الزخرفية على البدن وعلى التاج، حيث يشمل التصميم على أشكال المقرنصات تارة، والضفائر النباتية تارة أخرى، فضلاً عن الأشكال النجمية والضفائر والجدائل الهندسية في زخرفة تيجان الأعمدة. أما البدن فقد تنوع تصميمه بصورة بالغة الثراء والابتكار في التشكيل النحتي والعناصر الزخرفية التي تتمتع بالأناقة والدقة.

158. During the Islamic period architects began to reuse marble pillars acquired from Roman and Coptic buildings. They adapted the decorations on such pillars to an Islamic style decorative details on the night capital, include stalactites (mukarnasat), botanical braids, but rarely stars or geometrical decoration. As for the shafts, designs varied greatly and the decorative elements used were intricate and graceful.

158. Les architectes ont commencé à l'ère islamique à réutiliser les colonnes de marbre restantes des édifices romains et coptes comme piliers des bâtiments architecturaux. Ensuite, ils sont parvenus à soumettre les ornementations de ces colonnes au style purement islamique tout en les mariant quelquefois de certaines unités traditionnelles anciennes. Cette planche souligne le degré de diversité qui se traduit dans l'aspect des colonnes et dans les détails décoratifs du fût et du chapiteau. Le design comprend tantôt des formes de stalactites et tantôt des tresses végétales, et ce outre les formes étoilées, les tresses, les torsades géométriques faisant partie de l'ornementation des chapiteaux. Quant au fût, son design a aussi varié d'une façon fort riche et créative que ce soit dans la composition sculpturale et dans les éléments ornementaux jouissant de grandeur et de rigueur.



158. COLUMNS AND PILLARS.

158. COLONNES ET PILIERS, ENSEMBLE ET DÉTAILS.

١٥٨. مجموعة تفصيلية من الأعمدة و التيجان المعمارية، من القرن التاسع إلى الخامس عشر الميلاديين.

١٥٩- خمس قباب بنيت من القرن الرابع عشر إلى السادس عشر الميلاديين في القاهرة، يتضح منها الثراء في التنوع بين المقلمات والجدائل في المنتصف، والجمع بين المعينات والخطوط الزجزاجية إلى اليمين والأطباق النجمية إلى اليسار، وتنويعات من المتتابعات الزجزاجية على محيط القبة. طوع المعماريون الحجر الجيري في تلك الفترة بإتقان، ووفقوا تصميماتهم لإمكاناته التشكيلية.

159. Five domes from the 14th to the 16th centuries in Cairo; the centre of the figure shows the great variety in the ribs and walls; on the right, the grouping of multi-faceted and decorative lines; and on the left layers of stars. There is a great variety of decoration along the perimeter of the dome. The architects of this period used limestone with great craftsmanship and accuracy.

159. Cinq dômes bâtis entre le XIVème et le XVIIème siècle au Caire. On y voit clairement la richesse de la diversité qui rassemble les cannelures et les torsades, comme on le voit dans l'exemple qui se trouve au centre, ou les losanges et les lignes en zigzag, comme le spécimen qui se trouve à droite, ou qui est basée sur les figures étoilées comme dans l'exemple de gauche. Des lignes successives en zigzag se trouvent sur le périmètre de la voûte. Les architectes ont façonné la brique calcaire de cette époque avec perfection et ont fait plier leur design aux possibilités de son modelage.



159. DOMES (9 TO 13).

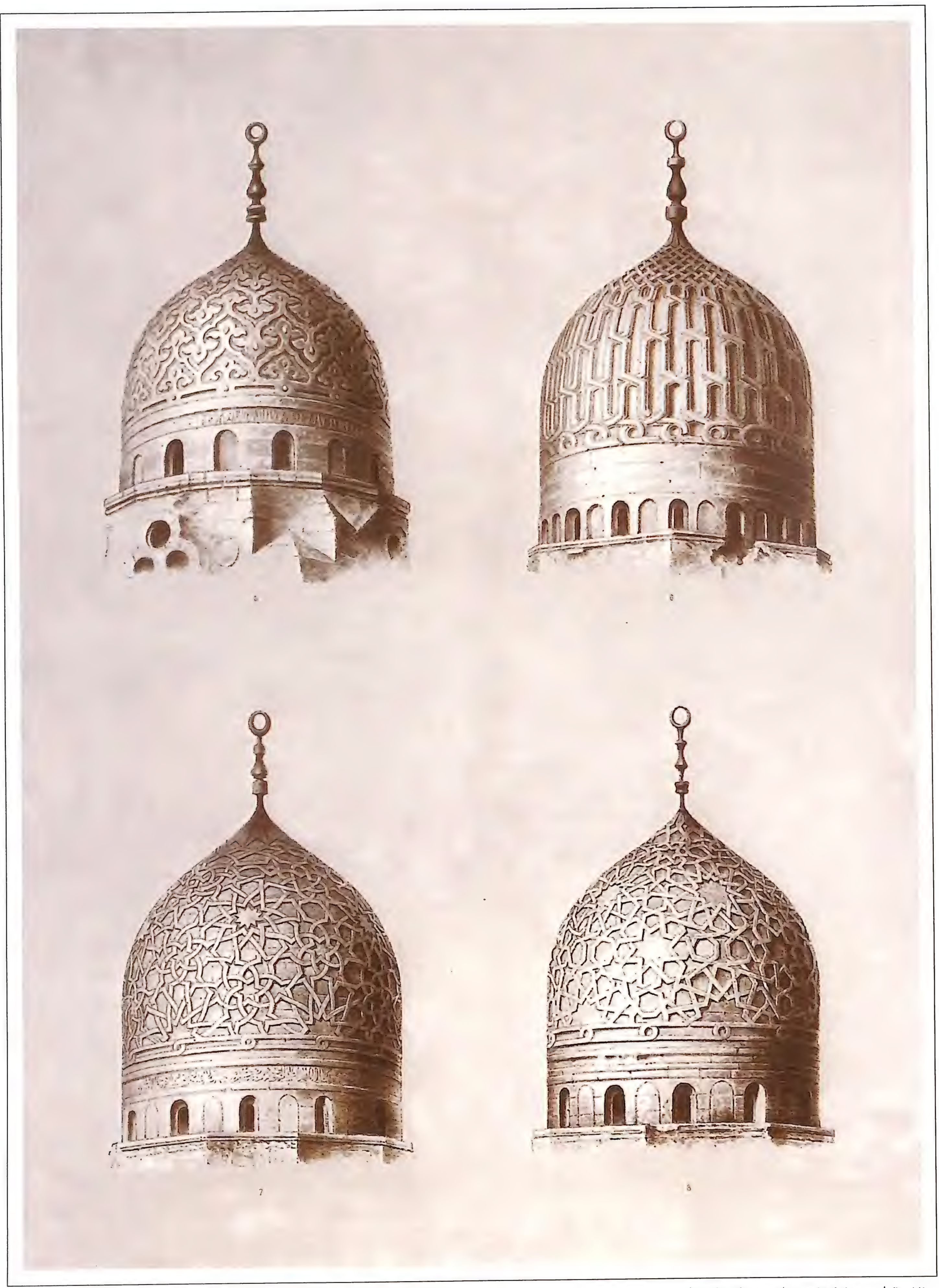
159. PARALLÈLE DE DOMES.

١٥٩. قباب مملوكية قاهرية: الأمير قرقماس - السلطان بارسباي - الأمير آتال اليوسفي - فرج بن برقوق - الأمير جانيباك، من القرون: ١٤ و ١٥ و ١٦ الميلادية.

١٦٠- مجموعة أخرى من القباب مملوكية الطراز تعتمد على ضفائر الخطوط المجدولة، التي تستدق صعوداً إلى القمة، كما في الشكل العلوي إلى اليمين، أو الزهرة ثلاثية الأوراق في صفوف متداخلة على محيط القبة تقل فى العدد كلما تصاعدت الخطوط لأعلى لتتلاءم مع ضيق المحيط فى حين تتداخل الوحدات المعتدلة والمقلوبة بصورة منتظمة. وفي القبتين في النصف السفلي من اللوحة تكوينات مركبة من الأطباق النجمية يعتمد تكوين زخرفتها فوق القبة على اختزال بعض حلقاتها لتتلاءم مع الانحسار التدريجي لمحيط القبة في تصاعدها إلى أعلى، إلى أن تلتقي عند القمة مجموعة محدودة جدّاً من العناصر.

160. This group of domes is of the Mamluke style that is based on the braiding and overlaping of lines that become narrower as they get closer to the top of the dome, as in the example on the top right. Or sometimes the motif is a flower with three leaves that are interlinked in rows along the perimeter of the dome and decrease in number as the motif rises towards the peak of the dome. The two domes in the bottom half of the figure have compound compositions of layers of overlapping stars which gradually reduce in number as they get to the peak.

160. Un autre groupe de voûtes de style mamelouk basé sur le tressage des lignes qui s'amincissent en ascendant vers le sommet - comme dans la figure d'en haut à droite - ou sur le fleuron à trois feuilles aligné dans des rangs imbriqués sur le périmètre de la voûte et qui diminue en nombre chaque fois que les lignes remontent vers le sommet pour correspondre à l'étroitesse du périmètre, alors que les unités droites et renversées s'imbriquent en revanche régulièrement. Dans les deux voûtes d'en bas, on remarque des compositions complexes faites de figures étoilées dont l'ornementation qui se trouve au-dessus de la voûte est basée sur la réduction de certains cercles pour aller de pair avec la régression graduelle du périmètre du dôme à l'approche du sommet où se croisent un nombre très limité d'éléments.



160. DOMES (5 TO 8).

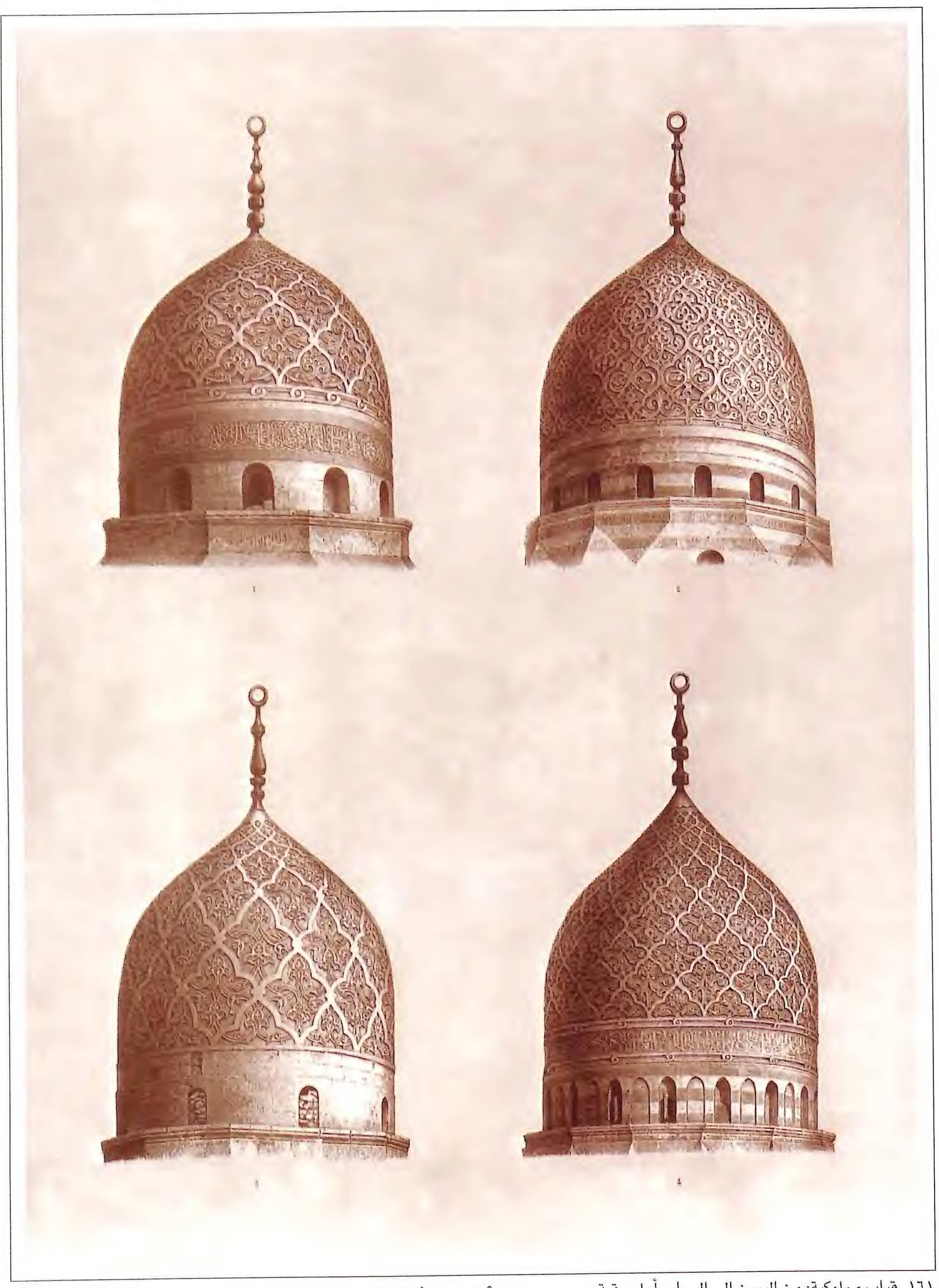
160. PARALLÈLE DE DOMES.160.
DOMES (5 TO 8).

١٦٠. قباب مملوكية: من اليمين إلى اليسار، أعلى: قبة تغري بردي – قبة الأمير «ازرمك». أسفل: قبتان للسلطان «بارسباي»، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٦١- يعد بناء القباب وزخرفتها من الحجر من العلامات المميزة في الفنون المعمارية، وقد شهدت تلك القباب على براعة البنائين وتطور تقنيات البناء وانعكاس ثقافة الطراز العام للعمارة والفنون الزخرفية ونوع التأثيرات الثقافية على مصر في عهودها المختلفة. وهذه القباب الأربع من الطراز المملوكي المتأخر تتفاوت في الشكل والارتفاع والانسابية والتقوس، في حين تتقارب في الحلية النحاسية العلوية وفي البدن الأسطواني الذي يحيط به صف من النوافذ والمضاهيات المعقودة، وإفريز الكتابات الذي يحزم نقطة التحول من البدن إلى الطاقية في الشكل العلوي إلى اليسار والسفلي إلى اليمين، والزخارف ذات التقاسيم الهندسية الشبكية التي قوامها وحدة زخرفية تتراكب عند تكرارها دون أن تترك أية فراغات بينية. وبداخل كل منها وحدة نباتية متقابلة تمتد أطرافها من تحت وحدات التحديد لتتشابك وتتواصل محققة إيقاعًا حركيًا هامسًا يتفاعل مع الإيقاع الهندسي لخطوط التحديد العريضة.

161. The building and decoration of stone domes are a unique aspect of architecture. These four domes show the brilliance of architects and the development of building techniques, and the reflection of the culture of general architectural style and the decorative arts and the types of cultural effects they had on Egypt during the different periods. They were constructed in the late Mamluke style in terms of shape, height, proportions and curves, where they rose closer to the decorative copper piece. The drum is surrounded by windows and arches, and a frieze of calligraphy as it transforms into the dome (see drawings top left and bottom right). The decorations are usually composed of geometric patterns based on a single shape that is repeated without leaving any spaces in between; inside each shape, there is a symmetrical botanical unit.

161. La construction des voûtes de pierre et leur ornementation sont l'un des traits caractéristiques des arts architecturaux. Ces dômes témoignent de l'habileté des constructeurs et du développement des techniques de construction, ils reflètent de même les normes du style général de l'architecture et des arts ornementaux ainsi que le genre d'influence culturelle auquel était exposée l'Egypte à travers les différentes époques. Ces quatre voûtes de style mamelouk tardif diffèrent en forme, altitude, fluidité, et courbure mais se ressemblent dans la parure cuivrée supérieure et dans la coquille cylindrique entourée d'un rang de fenêtres et de niches analogues arquées, dans les frises d'écritures encerclant le point de transformation de la base de la voûte à la coquille -comme dans les modèles supérieur de gauche et inférieur de droite- et dans les ornementations axées sur les divisions géométriques entrelacées basées sur une unité ornementale qui s'imbrique dans sa répétition sans laisser aucun vide. A l'intérieur de chaque division, une unité végétale opposée dont les extrémités se prolongent sous les lignes de contour pour s'entrelacer et se suivre, réalisant ainsi un rythme mobile chuchoteur qui réagit avec le rythme géométrique des lignes larges de démarcation.



161. DOMES (1 TO 4).

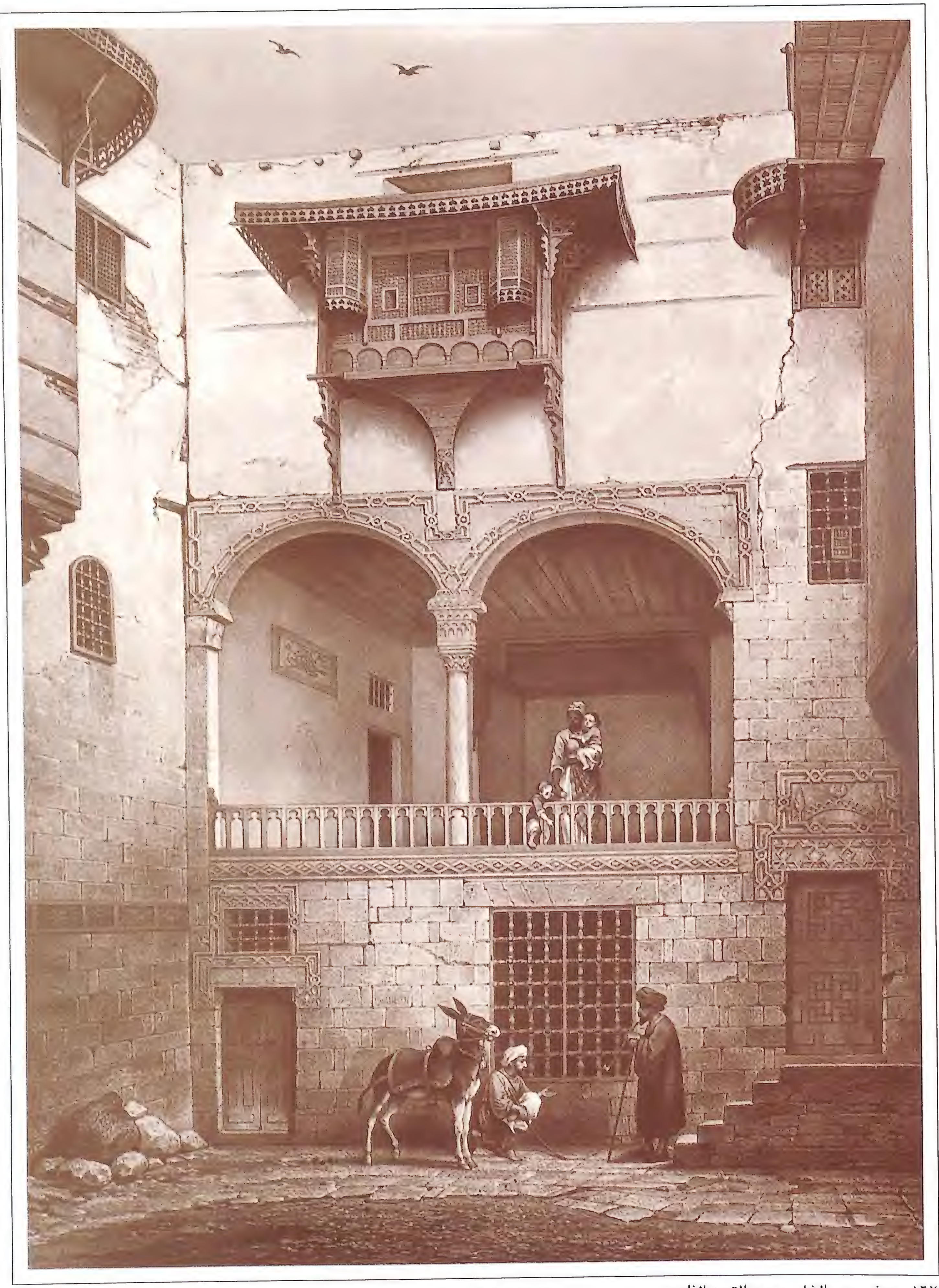
161. PARALLÈLE DE DÔMES.

١٦١. قباب مملوكية: من اليمين إلى اليسار، أعلى: قبة الأمير «خاير بك» - قبة الأمير «غانم البهلوان». أسفل: قبة الأمير «قنبغا الصوفي»،قبة الأمير «سليمان»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٦٢- تتشابه إلى حد كبير بيوت النبلاء في مصر الإسلامية حيث السلم الجانبي يؤدي إلى بوابة بسيطة حولها زخارف مدقوقة في الحجر، ومنها يصعد المرء إلى شرفة ذات عقدين كبيرين فوق عمود أساسي في المنتصف، وتحت الشرفة نافذة كبيرة بمصبعات من الخرط أو الخشب الواسع، ثم نوافذ ومشربيات دقيقة مخروطة في الخشب ترفعها كوابل زخرفية، ومن فوقها مظلات ذات كوابل وشرفات. ومع ذلك فإن اختلافات نوعية بسيطة تتبدى وفقًا للتصميم والمساحة والمستوى الاقتصادي لصاحب المنزل، وبمقارنة هذه الواجهة على حوش بيت «الشلبي»، بالواجهة على حوش بيت الأمير في اللوحة رقم (١٧٠) لتبين هذه التشابهات والفوارق.

162. The houses of nobles in Islamic Egypt were very similar to each other. Side steps lead to a simple door surrounded by decorations carved in stone. One must go through the door to get to the *shurfah* (balcony) with two large arches supported by a central pillar; underneath the balcony there is a large window with bars of wood or metal. There are also windows with shades and mashrabiya that are supported with decorative pieces of wood. Differences between the houses were minimal and depended on the wealth of the noble and the space the architect was working in. This façade of the courtyard of Beit Il Shelebi and the façade of the courtyard of the Emir in figure 170 reveal typical differences and similarities.

162. Les maisons des nobles en Egypte islamique se ressemblaient dans une large mesure, l'escalier latéral menait à un portail simple entouré de motifs pilés dans la pierre. A travers ce portail, on pourrait accéder à une terrasse munie de deux grandes arcades soutenues par une colonne principale au milieu. Sous la terrasse, une grande fenêtre avec de grilles de bois tourné ou de bois large, ensuite des fenêtres et des moucharabiehs fins de bois tourné épaulés par des poutres ornementales. Au dessus des fenêtres, des ombrelles munies de poutres et de terrasses. Cependant, quelques petites divergences qualitatives paraissent selon le design, la surface et le niveau économique du propriétaire de la maison. Il suffit de comparer cette façade intérieure de la cour de la maison "Tchéléby" avec celle de la maison de l'émir qui paraît dans la planche n°170 pour relever les points de convergence et de divergence.



162. HOUSE KNOWN AS BEIT EL SHELEBI, INTERIOR FACADE ON THE COURTYARD, 18th CENTURY.

162. MAISON APPELÉE BEYT EL TCHÉLÉBY, FAÇADE INTÉRIEURE SUR LA COUR, XVIII^{e} SIÈCLE.

١٦٢. حوش بيت «الشلبي»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٦٣- تتحول البوابة إلى مشهد زخرفي نحتي رائع غائر في الجوار يمهد لبوابة الدخول المعقودة، وعلى قوسها زخرفية مركبة من أربطة وأشكال سداسية الأضلاع في تكرار جميل ملتف مع التواء العقد، في حين يمتد الرباط ليحدد النافذة التي تعلو البوابة التي تقسم إلى فتحتين مستطيلتين من الخرط الخشبي الزخرفي بداخل عمودين مربعين يحملان مساحتين تحيطان بمنطقة مستطيلة من المقرنصات الأنيقة. وعلى حدود مساحة المدخل قطعتان على كل منهما ميدالية زخرفية، يعلوها عمودان يحملان إطارًا يحدِّد الواجهة، وتتوجه من أعلى مجموعة رائعة من المقرنصات، وفي المنتصف نحتت سلسلة من الحجر الجيري تمهد لكابولي يحمل قنديلاً للإضاءة.

163. The door is transformed into a magnificent work of deep relief sculpture that is based on arched entrance doors. On its curves there are compound decorations made up of hexagonal shapes and links in beautiful repetition that go around the arch, where the links extend to outline a window that is above the door that is split into two rectangular openings of carved decorative wood, in between two square pillars that support the two spaces that surround the lavishly carved rectangular space. On the ground, flanking the arch there are two blocks, each with a decorative medallion, on top of which stand two pillars that carry the border that outlines the façade and encompasses the stalactites (mukarnasat). In the center there is a hexagonal sculpture of limestone that encompasses a bracket for a lantern.

163. Le portail se transforme en une scène ornementale magnifique creusée dans le mur et préparant à la porte d'entrée arquée. Sur l'arc du portail, une ornementation composée de galons et de figures géométriques hexagonales répétées d'une façon formidablement courbée avec la voussure de l'arcade. Le galon se prolonge pour délimiter la fenêtre qui se trouve au-dessus du portail, une fenêtre divisée en deux baies rectangulaires et ornementales en bois tourné à l'intérieur de deux colonnes carrées portant deux surfaces qui entourent une partie rectangulaire de stalactites élégantes. A la frontière de l'entrée, existent deux parties saillantes latérales ayant chacune un médaillon ornemental, elles sont surmontées de deux colonnes portant un cadre délimitant la façade et couronnée d'une formidable collection de stalactites. Au milieu, une chaîne de pierre calcaire a été gravée pour préparer la place à un ergot qui porte une lampe d'éclairage.



163. DOOR OF HAMMAM EL TELAT,
18th CENTURY.

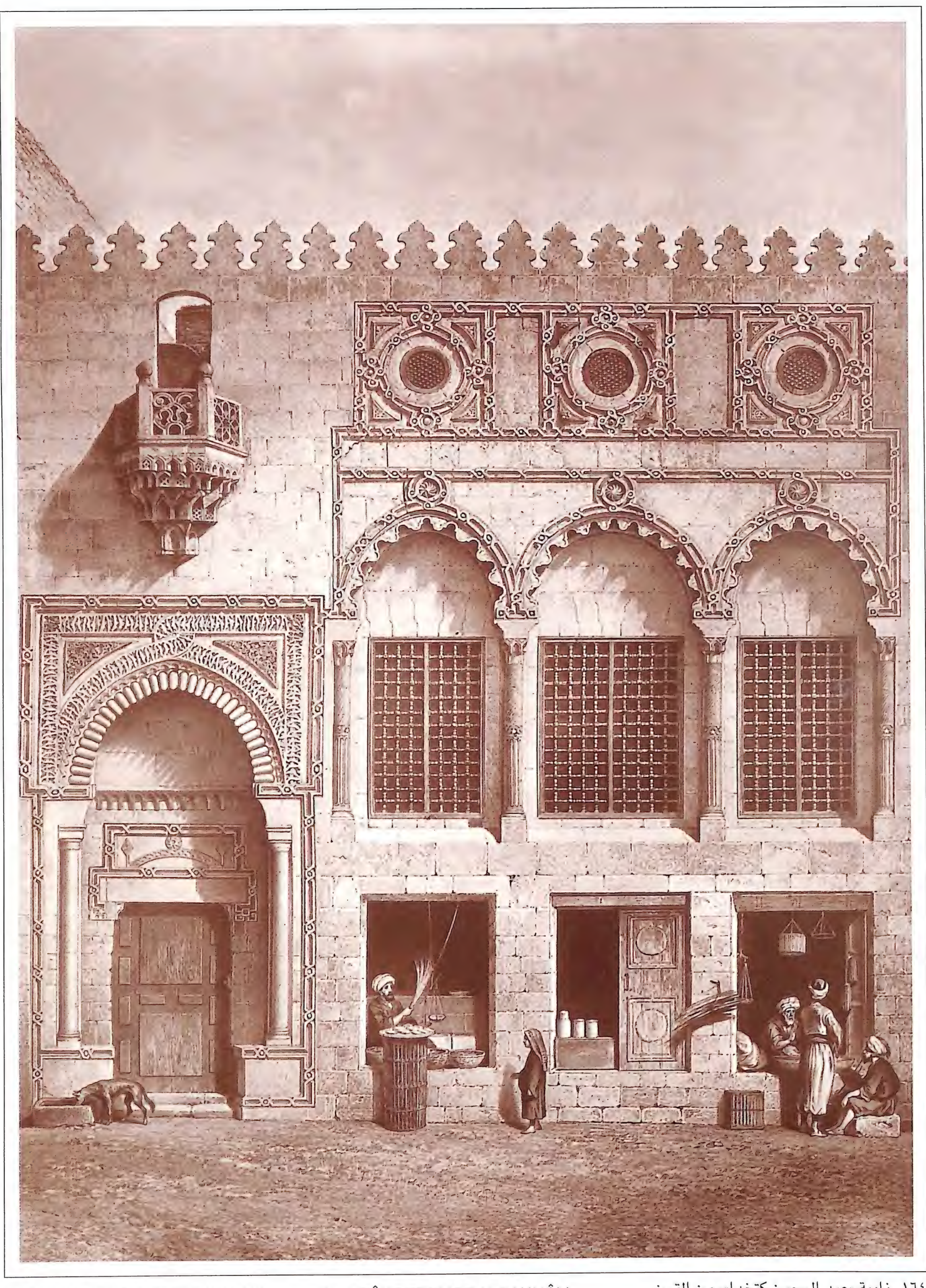
163. PORTE DU BAIN APPELÉ
HAMMAM EL TÉLAT, XVIIIe SIÈCLE.

١٦٣. بوابة حمام التلات، من القرن الثامن
عشر الميلادي.

١٦٤- كان «عبد الرحمن كتخدا» راعيًا و ذواقًا لفن العمارة الإسلامية، وقد أنشأ وجدد و وسع عشرات من المباني الفخمة، من بينها هذه الزاوية التى بناها للصوفيين من دورين فوق عدد من الحوانيت. والمبنى متناسق و أنيق وبه زخارف و أربطة وعقود زخرفية وبوابة وشرفة حجرية جميلة تحملها أربع حطات متدرجة من المقرنصات. ويمكن أن نلمح تقاربًا بين عمارة هذه الزاوية ومباني فلورنسا في عصر النهضة الإيطالية.

164. Abd El Rahman Yehia was an advisor of Islamic architectural arts. He restored many buildings, one of which is this *zawyah* that he built for Sufis from two floors above a row of shops. The building is harmonious and luxurious with decorations, links, arches, a door and a balcony that is supported by four linked walls of stalactites (mukarnasat). This figure highlights the similarities between the architecture of this *zawyah* and the buildings of Florence during the Renaissance period.

164. "Abd El Rahman Katekhda" a été un mécène et un amateur de l'art architectural islamique. Il a construit, rénové et élargi des dizaines de bâtiments majestueux parmi lesquels cette *zawya* (complexe) qu'il a fondée pour les soufis. Elle est composée de deux étages au-dessus d'un certain nombre d'échoppes. Le bâtiment est cohérent, luxueux, orné, ayant de galons, d'arcades ornementales, un portail, une belle terrasse en pierre portée par quatre rangs graduels de stalactites. On peut percevoir une ressemblance entre l'architecture de cette *zawya* et les édifices de Florence à l'époque de la Renaissance italienne.



164. ZAWYET OF ABD EL RAHMAN YEHIA, 18th CENTURY.

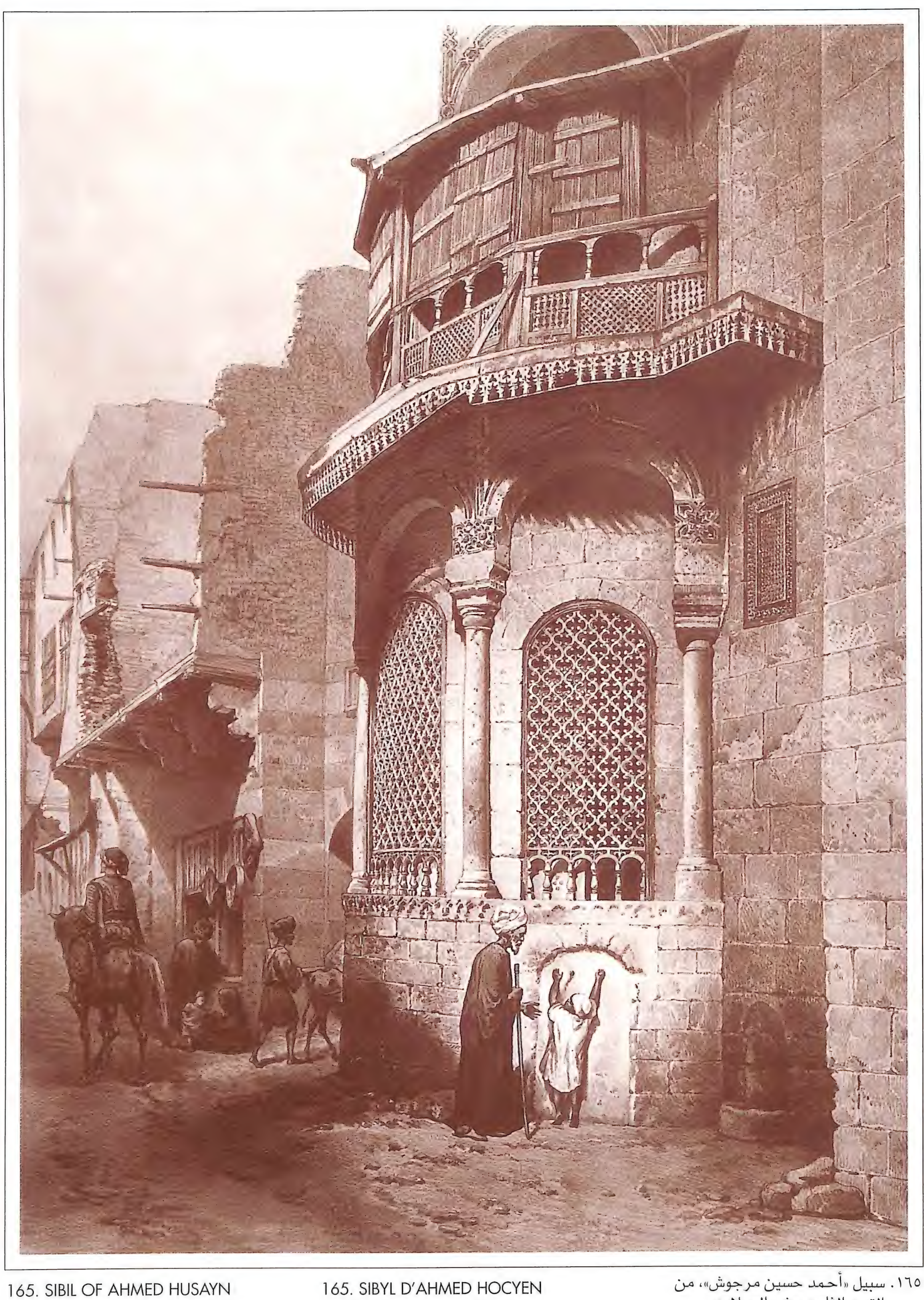
164. ZÂWYET D'ABD EL RAHMÂN KYAHYA, XVIIIe SIÈCLE.

١٦٤. زاوية «عبد الرحمن كتخدا»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٦٥- سبيل عثماني الطراز عبارة عن نتوء أسطواني مقسم إلى عقود مرتفعة قائمة على أعمدة. وبداخلها شباك تغشيه شبكة زخرفية من النحاس، أسفلها صف من العقود الصغيرة تسمح بتناول كؤوس المياه من الداخل. وفوق العقود مظلة زخرفية من الخشب المفرغ تلقي بظلالها على أحجار السبيل، وفوقها شرفة من الخشب الزخرفي المخروط وفتحات معقودة ونوافذ مصمتة من الخشب. ويخصص هذا الدور الثاني لتحفيظ القرآن الكريم.

165. An Ottoman sabil that's based on the cross section of a cylinder split into arches supported by columns, which contain windows that are covered with decorative tracery of copper. At the bottom is a row of small arches large enough to allow cups of water through from the inside. Above the arches there is a decorative wooden shade to protect the stones of the sabil. Above that there is a wooden balcony with arched openings and windows: this floor is designed for the preservation or keeping of the holy Koran.

165. *Sabil* (fontaine publique) de style ottoman formé d'un encorbellement cylindrique divisé en arcades élevées portées par des colonnes. A l'intérieur des arcades, un chantournement voilé d'un réseau ornemental en cuivre et au-dessous d'elles, un rang de petites arcades qui permettent de boire les coupes d'eau posées à l'intérieur. Sur les arcades, une ombrelle ornementale en bois ajouré qui jette son ombre sur les pierres du *sabil*. Au-dessus de l'ombrelle, une terrasse en bois ornemental ajouré, des baies arquées et des fenêtres massives en bois. Ce deuxième étage est consacré à la récitation du Noble Coran.



165. SIBIL OF AHMED HUSAYN MARGUSH, 18th CENTURY.

165. SIBYL D'AHMED HOCYEN MARGOUCH, XVIIIe SIÈCLE.

١٦٥. سبيل «أحمد حسين مرجوش»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٦٦- مقبرة أحد الأمراء بمنطقة القرافة، وقد وضعت على منصة ذات زخارف هندسية جميلة من الأربطة والأطباق النجمية الدقيقة، تعلوها من الأركان أربعة أعمدة رقيقة ترفع عقودًا تتوجها قبة خفيفة، ومن حولها شرفات ومِظلَّة زخرفية من الخشب مرفوعة على كوابل خشبية بسيطة، مما يضفي على المقبرة جوّا من السكينة والجلال.

166. This tomb of an Emir in the cemetery (Qarafah) was placed on a platform. It has geometric decorations with links and layers of intricate stars. At the four corners there are graceful pillars arches creating a light dome. Around the dome there is a shurfah (balustrade); a decorated wooden shade supported by simple wooden corbels gives the tomb the sense of a home.

166. Tombeau d'un émir dans le quartier "Al-Karafeh" établi sur un catafalque muni de belles ornementations géométriques faites de galons et de figures étoilées fines. Le catafalque est surmonté de quatre colonnes régulières épaulant une arcade couronnée d'une légère voûte. Autour de celle-ci, des balustrades et une ombrelle ornementale de bois portée par de simples poutres confectionnées aussi de bois. Ce qui revêt le tombeau d'un air de sérénité et de majesté.



166. TOMB OF AN EMIR, IN THE CEMETERY OF KARAFEH, 18th CENTURY.

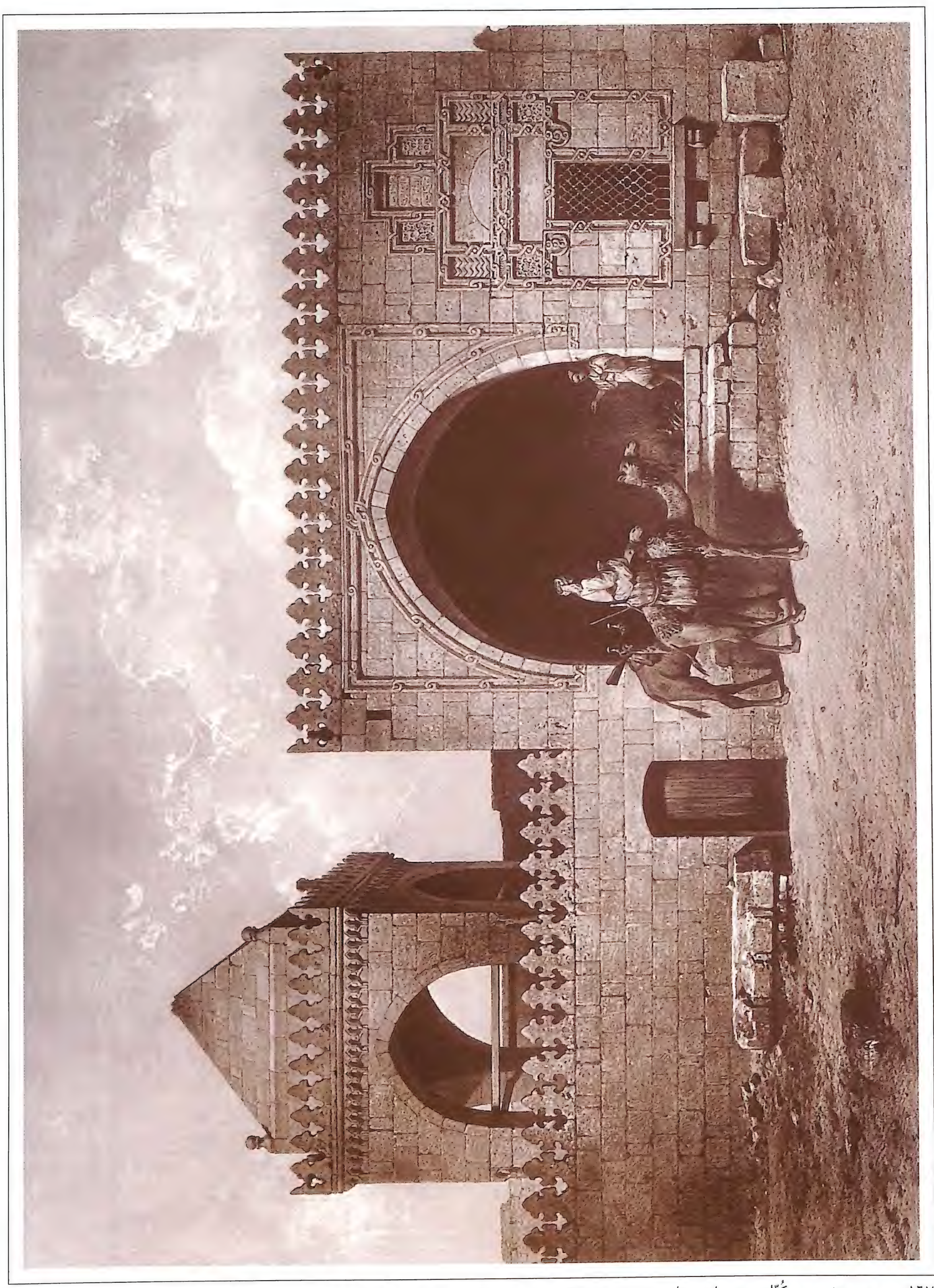
166. TOMBEAU D'UN ÉMIR, DANS LE CIMETIÉRE DE KARAFEH, XVIII[e] SIÈCLE.

١٦٦. مقبرة أمير بالقرافة، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٦٧- زاوية جنائزية تضم مسجدًا وسبيلاً وكُتّابًا تحت القبة الهرمية و فوق العقود و مزارًا واستراحة. وبالرغم من صغر المبنى وبساطته، فإن تناسب عناصره وتنوعها وتوافقها يجعل منه تحفة معمارية. و فوق أسوار المبنى نوعيتان من الشرفات الحجرية التكرارية تحقق علاقة جميلة بين الكتل الحجرية الزخرفية والفراغات البينية التي تشبه القلب في إحداها، والزهرة ثلاثية الفصوص في الثانية، وحول النافذة إلى اليمين ذات التشبيكات النحاسية مسارات جميلة من الأربطة التي تؤطر وتقسم مساحة الجدار إلى مساحات جزئية متقابلة، زوِّدت بعضها بحشوات زخرفية جميلة.

167. A view that encompasses a mosque, sabil, and kuttab underneath the pyramidal dome and above the arches. In spite of their small size and simplicity, variety and harmony of this group of buildings creates an architectural wonder. Above the walls are two types of repeated stone merlons that achieve a beautiful relationship with the decorated groups of stone and the spaces that are heart or trefoil shaped. A window with a copper screen is surrounded by beautiful symmetrical patterns.

167. Un monument funéraire appelé *zawya* comprenant une mosquée, une fontaine publique, une école religieuse au-dessous d'un dôme pyramidal et au-dessus des arcades, un tombeau d'un marabout et un fondouk. En dépit de la petitesse et de la simplicité du bâtiment, la cohésion proportionnelle, la variété et la cohérence de ses éléments l'ont rendu un chef-d'œuvre architectural. Sur les enclos du bâtiment, les deux types de terrasses en brique répétées réalisent une belle relation entre les blocs ornementaux en pierre et les vides qui ressemblent dans une terrasse à un cœur et dans l'autre à un fleuron à trois lobes. Autour de la fenêtre droite munie d'entrelacs cuivrés, de belles trajectoires de galons encadrent et divisent le mur en des surfaces partielles opposées dont quelques-unes ont été remplies de beaux motifs.



167. MAUSOLEUM NEAR KIMAN EL GIUSHI, 18th CENTURY.

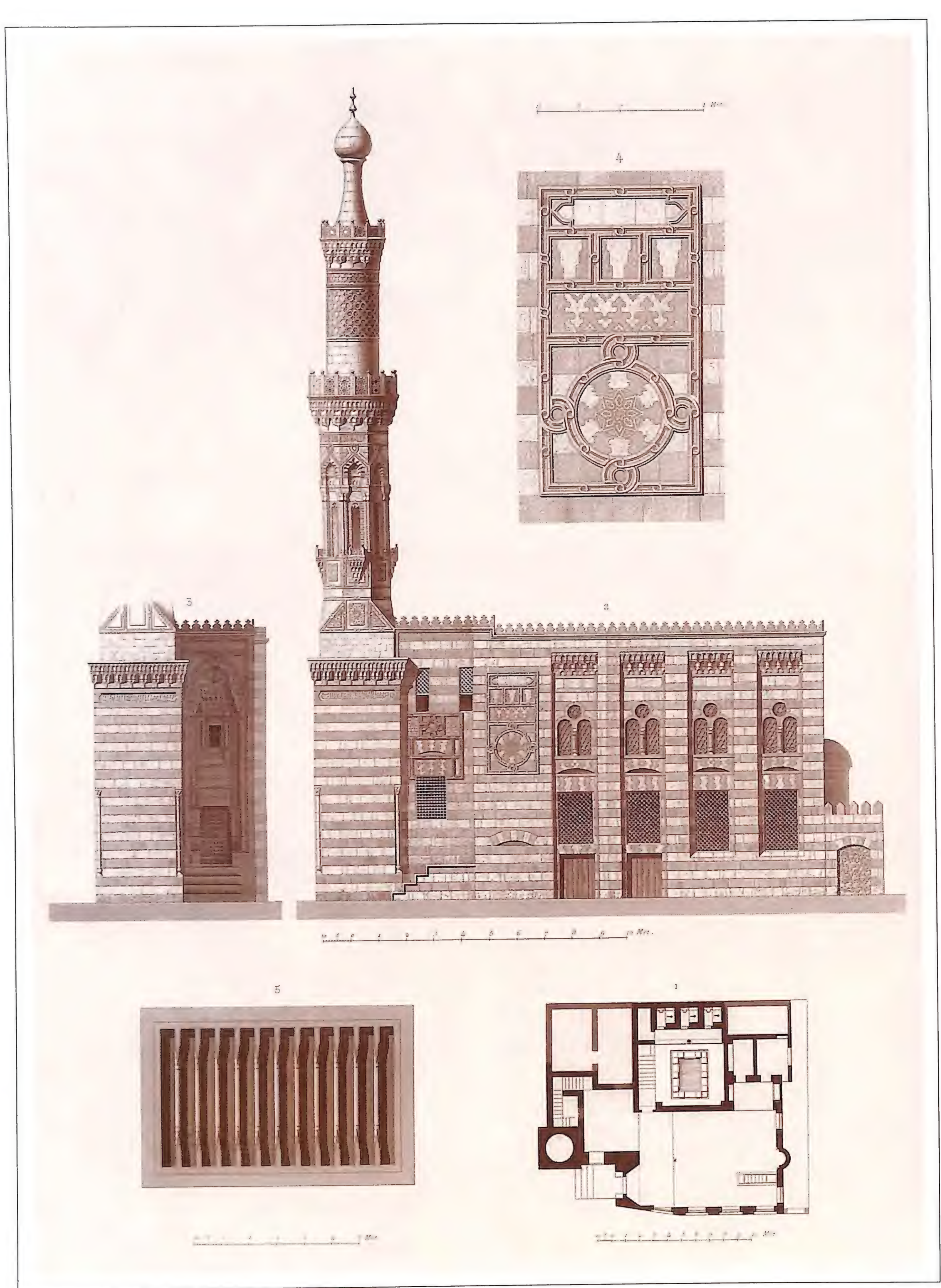
167. MONUMENT SÉPULCRAL PRÉS DE KYMÂN EL GYOUCHY, XVIIIe SIÈCLE.

١٦٧. مسجد و ضريح و كُتّاب و سبيل بجوار «كيمان الجيوشي»، من القرن الثامن عشر الميلادي.

١٦٨- أنشأ هذا المسجد «كريم الدين بن أحمد علم الدين البرديني» فيما بين عامي (١٦١٦ و١٦٢٩م) من الحجر، ثم أضيفت إليه المئذنة في الفترة من عام (١٦٢٨ إلى عام ١٦٢٩م)، وبالرغم من أن المسجد قد بني في العصر العثماني، فإنه يمثل إعادة بعث للفن المملوكي سواء في المئذنة المكونة من ثلاث دورات زخرفت بالكتابات والتقاسيم الهندسية والمقرنصات، أو في زخرفة الواجهة والمدخل والجدران الداخلية والكتابات الكوفية المربعة في الوزرة الرخامية البديعة في الواجهة القبلية للمسجد، والتي تظهر في اللوحة. ويتضح التأثير المملوكي أيضًا في أشكال الصنج المزررة الرقيقة التي تظهر في الرسم التفصيلي العلوي ومعها الأربطة الحجرية الدقيقة التي تقسم المساحة فوق المزررات في تقاسيم هندسية رصينة.

168. This mosque was established by Karim El Din Ahmed Alam El Din El Bordayni during the years 1616 to 1629. It was built from stone; a minaret was added during the years 1628 to 1629. Despite the fact that the mosque was built during the Ottoman period, it represents a return to Mamluke art. For example the minaret is made up of three cylinders decorated with calligraphy, geometric divisions and stalactites (mukarnasat); similarly the decorations on the façade, the entrance and the interior walls and the Kufic calligraphy in the marble frame around the qibla side of the mosque. This figure also shows the Mamluke influence in the shapes of graceful interlinking cymbals that appear in the top detail drawing and in the stone links that divide the space above the interlinking cymbals in solid geometric divisions.

168. Cette mosquée a été construite de pierres par "Karimeddine Bin Ahmad Allameddine El Bordeyny" entre 1616 et 1629. Plus tard, lui a été ajouté le minaret dans la période allant de 1628 à 1629. Bien que la mosquée ait été bâtie à l'époque ottomane, elle représente une résurrection de l'art mamelouk que ce soit dans le minaret composé de trois étages ornés d'écritures, de divisions géométriques, de stalactites ou dans la façade, l'entrée, les murs intérieurs, et les écritures coufiques carrées qui paraissent dans la frise en marbre magnifique de la façade sud de la mosquée, qui figure dans la planche. L'influence mamelouke se révèle de même dans les formes de disques fins et boutonnés qui figurent dans le dessin détaillé supérieur avec les galons précis en briques qui scindent la surface au-dessus des boutons en des divisions géométriques sobres.



168. MOSQUE OF EL BORDAYNI, PLAN, ELEVATIONS AND DETAILS, 17th CENTURY.

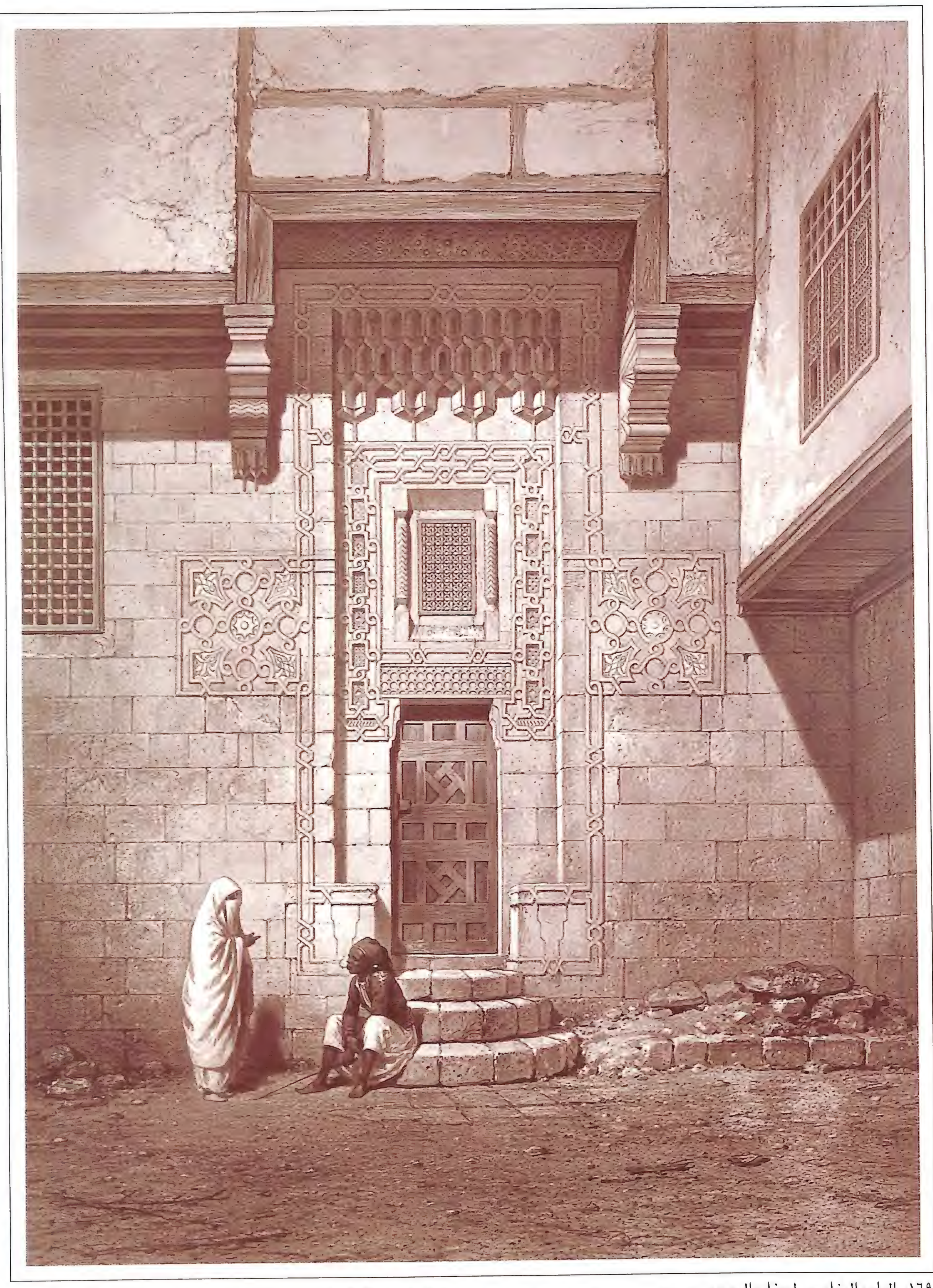
168. MOSQUÉE D'EL BORDEYNY, PLAN, ÉLEVATIONS ET DÉTAILS, XVII[e] SIÈCLE.

١٦٨. مسجد الشيخ «البرديني»، المصطلح على تسميته بمسجد المرديني، من مساقط و مناظر مختلفة و تفاصيل، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٦٩- مدخل الحريم في بيت الأمير، ثلاث درجات دائرية تؤدي إلى باب ذي تقاسيم هندسية قوامها وحدة (المفروكة)، يعلوها مستطيل زخرفي من الأربطة والضفائر، تتوسطه نافذة من الخشب المخروط، ومن حولها عمودان زخرفيان. وفوق كل ذلك ثلاث حطات من المقرنصات وكابولان يرفعان نتوءًا معماريًا في الدور الأعلى، ومربعان على جانبي الواجهة بهما زخارف هندسية مكونة من أربطة بداخلها زخارف نباتية. وعلى البروز البادي في الحائط الأيمن مشربية ذات نوافذ تمكن الحريم من متابعة مجريات الأمور في الشارع دون أن يراهم المارة.

169. At the entrance of the harem in Beit El Emir, three semi-circular steps lead to the door that is geometrically divided by a *mafrukah* unit. Above the door a rectangle decorated with links and braids; in the middle there is a wooden window; it is flanked by two decorative pillars. Above the door are three pieces of stalactites (mukarnasat) and two corbels that support the floor above. Two squares on the sides of the façade contain geometric patterns composed of links of botanical motifs. And on the reliefs on the wall on the right there is mashrabiya with windows from which members of the harem could follow the events in the street without anyone invading their privacy.

169. Entrée du harem de la maison de l'émir. Trois marches arrondies mènent à une porte ayant des divisions géométriques basées sur une unité dite (frictionnée). Au-dessus de celle-ci, un rectangle ornemental de galons et de tresse au milieu duquel se trouve une fenêtre en bois tourné entourée de deux colonnes décoratives. Au-dessus de tout cela, il y a trois rangs de stalactites, deux poutres -portant une partie saillante architecturale dans l'étage supérieure- et deux carrés des deux côtés de la façade avec des motifs géométriques formés de galons à l'intérieur desquels existent des décorations végétales. Sur le relief qui paraît sur le mur de droite, un moucharabieh avec des fenêtres qui permettent aux femmes de suivre ce qui se passe dans la rue sans être vues.



169. BEIT EL EMIR, OUTER DOOR OF THE HAREM, 17th CENTURY.

169. BEYT EL EMIR, PORTE EXTÉRIEURE DU HAREM, XVII[e] SIÈCLE.

١٦٩. الباب الخارجي لجناح الحريم - بيت الأمير، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٧٠- واجهة المقعد في بيت الأمير، مقعد الحوش حيث الشرفة ذات العقدين، والبوابة التي تعلوها نوافذ نحاسية و مشربية، ومقرنصات يعلوها عقد ثلاثي الفصوص يرتكز على مقرنصات. وأمام الباب سلم خشبي على درجات حجرية، ومن خلفه بوابة تشبه في مدخلها بئر المياه، وعلى الجدران زخرفة بسيطة من تقاسيم هندسية وأربطة. إذا تابعنا خطوط الربط المزدوجة التي تلتف على بعضها بعد كل مسافة وتنحني لتحدد تقاسيم مساحات الواجهة، سنجد متعة كبيرة في فهم منهج التصميم الزخرفي المتوافق مع الكيان المعماري، والربط بين عناصره.

170. The façade of the *maqa'ad* in Beit El Emir, the maqa'ad of the courtyard with two arches, and the door that is below copper windows and mashrabiya, and stalactites (mukarnasat) that support a tri-lobed arch. In front of the door there are wooden stairs and the entrance is similar to that of a water well. On the walls there is simple ornamentation of geometric divisions and knots. This is typical of the system of decorative design that is harmonious with the architectural style.

170. La façade du *Maqâad* (ou de l'iwan qui donne sur la cour) de la maison de l'émir, munie de deux arcades. Le portail au-dessus duquel il y a des fenêtres cuivrées ou moucharabiehs et des stalactites est surmonté d'une arcade à trois lobes qui s'appuie sur les stalactites. Devant la porte, une rampe en bois sur les marches en pierre, derrière la porte, un portail dont l'entrée ressemble à un puits d'eau. Sur les murs, une fioriture simple faite de divisions géométriques et de galons. Si l'on suit les lignes de liaison doubles qui s'enroulent les unes sur les autres après une certaine distance et qui s'inclinent pour encadrer les divisons des surfaces de la façade, nous trouverons un grand plaisir à comprendre le système du design ornemental -cohérent avec l'entité architecturale- et à lier entre ses éléments.



170. HOUSE KNOWN AS BEIT EL EMIR,
FACADE OF THE MAQA'AD OF IWAN ON THE COURTYRD, 17th CENTURY.

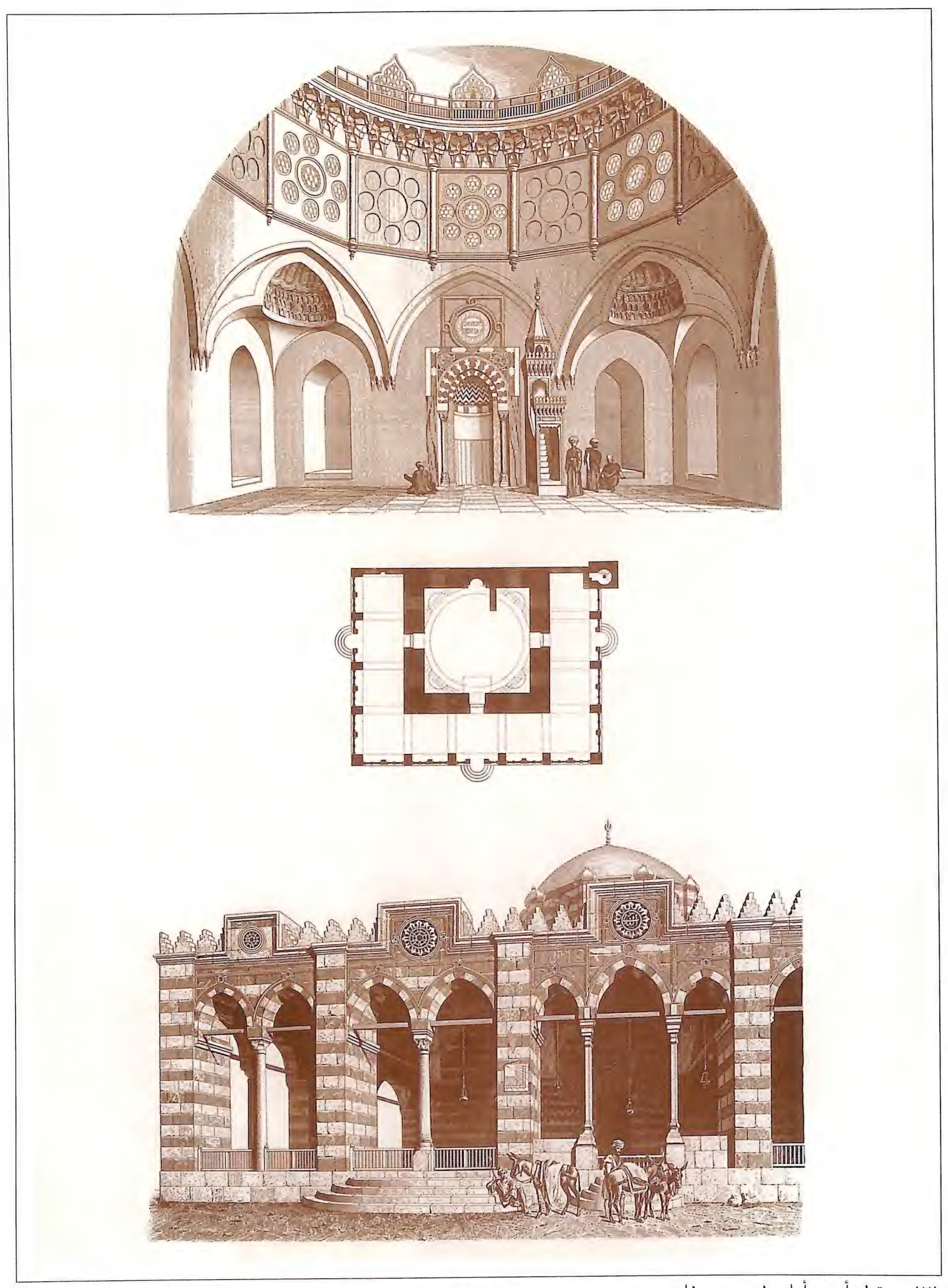
170. MAISON APPELÉE: BEYT EL EMIR,
FAÇADE DU MAQÂAD OU IWAN SUR LA COUR, XVII[e] SIÈCLE.

١٧٠. حوش بيت الأمير، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٧١- مسقط رأسي وأمامي لمسجد «سنان باشا»، المعماري التركي الشهير، يتضح منه دخول التأثير العثماني على العمارة المصرية. ويتضح ذلك في المئذنة المدببة فوق المنبر الخشبي ومجموعات النوافذ الدائرية، والشرفة التي تحيط بقاعدة القبة من الداخل، والقبة قليلة البروز من الخارج، في حين يتضح التأثير المملوكي في تصميم القبلة ذات الطاقية المزررة والزخارف النباتية.

171. A plan and elevation of the mosque of Sinanieh Pasha, the famous Turkish architect. The figure shows the influence of Ottoman style on Egyptian architecture. It shows the minaret above the wooden minbar, the groups of circular windows, and the balcony that is around the inside of the dome. It also shows the exterior of the short dome demonstrating the Mamluke influence in the design of the dome top and the botanical decorations.

171. Un plan vertical et facial de la mosquée "Sanan Pacha", le grand architecte turc, révélant l'infiltration de l'influence ottomane dans l'architecture égyptienne. Ceci est évident dans le minaret au-dessus d'un *minbar* en bois, les groupes d'oculus circulaires, la terrasse qui entoure la base intérieure de la voûte et le dôme peu saillant de l'extérieur. L'influence mamelouke se révèle par contre dans le design du *qibla* (direction de la Kaaba) ayant une coquille boutonnée et dans les motifs végétaux.



171. MOSQUE OF SINANIEH,
16th CENTURY.

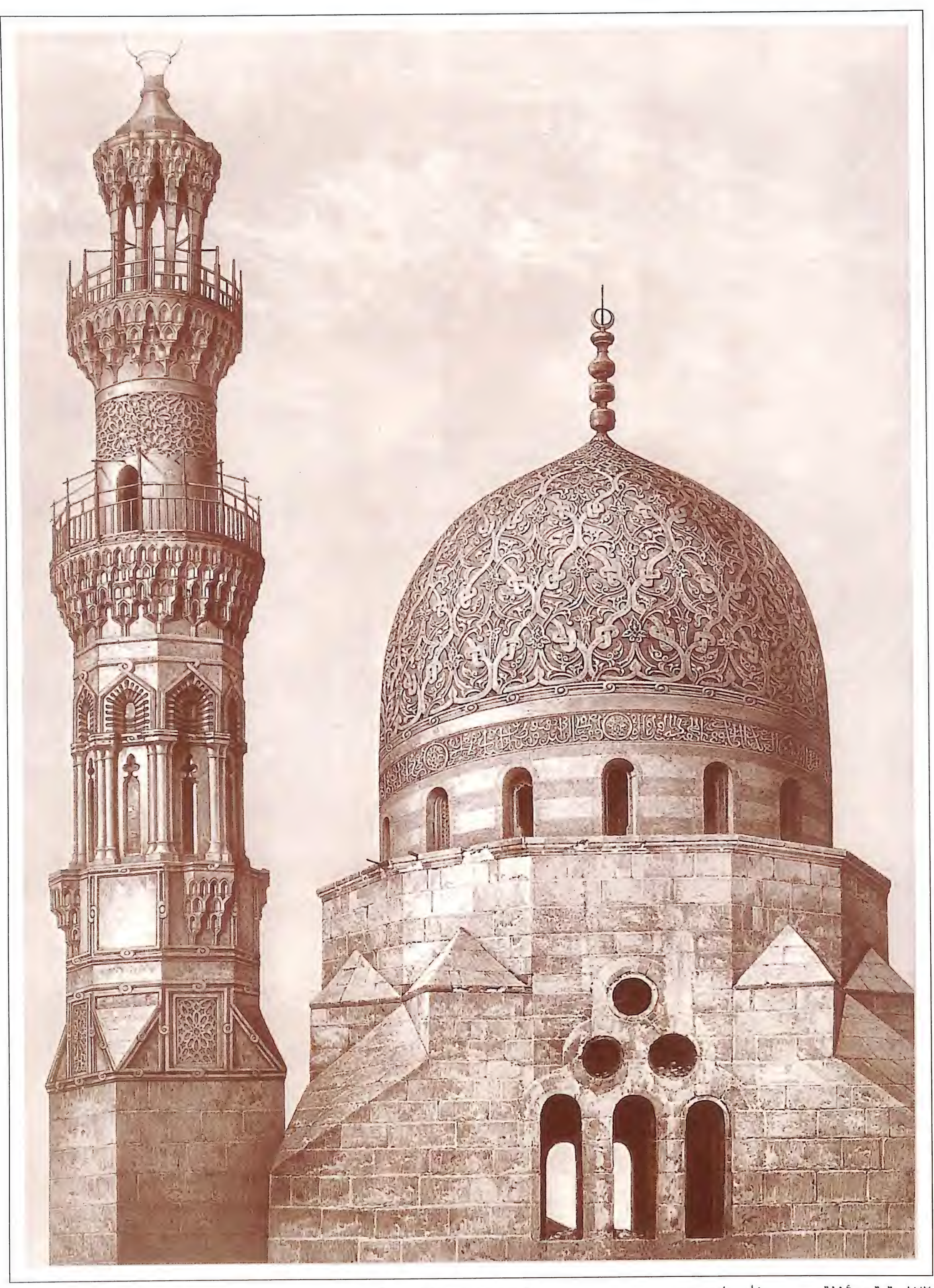
171. GAMA SINANIEH, XVIe SIÈCLE.

١٧١. مسقط رأسي و أمامي لمسجد «سنان باشا» من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٢- قبة ومئذنة مسجد «خاير بك» ذات الطابع المملوكي الخالص في البناء وفي زخرفة الأحجار وشكل القبة وزخارفها النباتية المحكمة في تدرجها ناحية القمة، وشريط الكتابة النسخية المركبة بين فواصل دائرية ذات الزخارف النباتية، والشمسات الجصية المعشقة بالزجاج الملون على رقبة القبة، والقاعدة متعددة الأضلاع التي تمهد للالتحام بالمساحة المربعة للمبنى تدريجيًا بالهريمات والمعينات، ومجموعة النوافذ المعقودة والدائرية على كل من سطوحها الأربعة. المئذنة أيضًا مملوكية خالصة في الجمع بين المساحات الأسطوانية والمضلعات والشرفات الخشبية المرفوعة على صفوف المقرنصات الكثيفة والأعمدة الرشيقة التي تحمل قاعدة قمة المئذنة بمقرنصاتها الكثيفة. كما تبدو طريقة ربط المئذنة بالجزء السفلي منها عن طريق شطف أربعة أضلاع شطفًا مثلثًا قاعدته لأعلى ترتكز رؤوسها على البدن المربع للقبة، والبوابات المعقودة التي تتصل بينها مجموعة من الأعمدة و تتوسطها بوابات صماء (مضاهيات) للبوابات المفتوحة، وكلها ثلاثية الفصوص.

172. The dome and minaret of the Khair-Bekieh mosque constructed according to Mamluke style. This is highlighted by the shape of the dome and its botanical decorations; The band of naskh calligraphy with circular breaks that contain botanical decoration; the meshed glass plaster *shamsat* at the base of the dome, all resting on a polygonal *maqa'ad* that fuses with the square space of the building with pyramids and quadrangles, and a group of arched and circular windows on each of the four sides. The minaret is also of Mamluke style in the linking between the rectangular spaces and multi-facets, the wooden *balconies* supported on rows of dense stalactites (mukarnasat) and the graceful pillars that carry the *maqa'ad* of its pinnacle. The method of linking the minaret with the base of the building, and the arches pillars and doors are also examples of Mamluke style.

172. Une voûte et un minaret de la mosquée "Khair bek" de style purement mamelouk dans la construction, l'ornementation des pierres, la forme du dôme et ses motifs végétaux bien gradués à l'approche du sommet, le ruban d'écritures cursives complexes séparées par des disques circulaires ayant de motifs végétaux, les chemsahs en stuc incrustées de vitrail coloré sur le col de la voûte, la base polygonale qui prépare la fusion graduelle de la surface carrée du bâtiment avec les petites pyramides et les losanges et enfin le groupe de fenêtres arquées et arrondies sur chacun des quatre plans. Le minaret est de même purement mamelouk dans le fait qu'il allie les surfaces cylindriques, les surfaces polygonales, les terrasses en bois supportés par des rangs de stalactites denses, et dans les colonnes sveltes qui épaulent la base du sommet du minaret avec ses stalactites intensifs. De même, la planche révèle la façon de lier la tour du minaret à sa base inférieure par le découpage des quatre frontons à la forme d'un triangle dont la base est en haut et dont le sommet s'appuie sur le corps carré de la voûte. La planche met l'accent aussi sur les portails arqués qui sont liés entre eux par un groupe de colonnes. Au milieu de celles-ci, des portails massifs -ressemblant aux portails ouverts- qui sont formées de trois lobes.



172. DOME AND MINARET OF THE MOSQUE OF KHAIR-BEKIEH, 16th CENTURY.

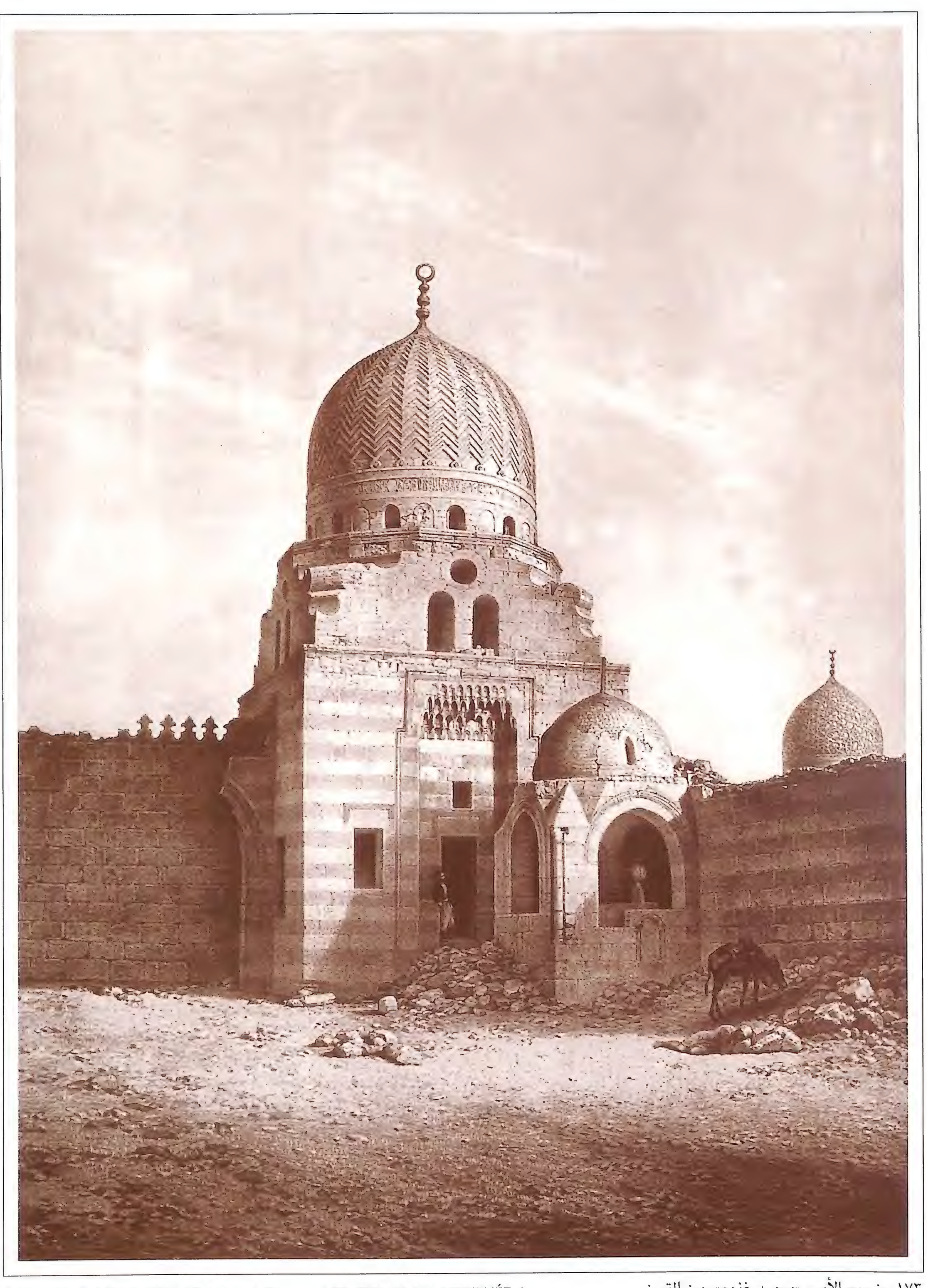
172. DÔME ET MINARET DÉ LA MOSQÉE DE KHAIRBEKYEH, XVI^e SIÈCLE.

١٧٢. قبة و مئذنة مسجد «خاير بك»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٣- ضرح الأمير «محمد غنوم» يتميز بقبته المملوكية المميزة ذات الصنوف الزجزاجية المتصاعدة، والتي تلتقي عند القمة. وعلى المدخل فوق البوابة المستطيلة شباك يعلوه أربعة صفوف من المقرنصات، في حين بنيت الجدران بطريقة الأبلق، أي صفوف الحجر الأبيض والأحمر المتتابعة، التي وحدت الضريح مع ما حوله من مكونات معمارية. وفي الخلف قبة جميلة ذات زخارف هندسية من الأطباق النجمية التي يتم اختصارها تدريجيًا تجاه القمة.

173. The tomb of the Emir Mahmud Janum is unique: its Mamluke dome has zigzagging lines that ascend the dome and meet at the peak. And at the entrance, above the rectangular door, there is a window above four rows of stalactites (mukarnasat) in which the walls were built with *alamlaq*, resulting in white and red alternating lines that write the tomb with its architectural surroundings. In the background there is a beautiful dome with geometric decorations composed of overlapping stars that are simplified as they ascend to the peak of the dome.

173. Le mausolée de l'émir "Mohamed Djanum" connu par sa voûte mamelouke qui est à son tour distinguée par ses lignes en zigzag ascendantes qui se rencontrent au sommet. Sur l'entrée, au-dessus du portail rectangulaire, une fenêtre surmontée de quatre rangées de stalactites. Quant aux murs, ils sont construits conformément à la technique *d'ablaq* qui consiste en la succession de rangs de briques blanches et rouges, ce qui a uni le mausolée aux composants architecturaux qui l'entourent. En arrière, une belle voûte d'ornementations géométriques faites de figures étoilées qui diminuent graduellement vers le sommet.



173. TOMB ATTRIBUTED TO MAHMUD JANUM, 16th CENTURY.

173. TOMBEAU ATTRIBUÉE A MAHMOUD DJANUM, XVIe SIÈCLE.

١٧٣. ضريح الأمير «محمد غنوم»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٤- ضريح ذو قبة زخرفت طاقيتها بالخطوط المنكسرة الزجزاجية المتتابعة في صفوف أفقية تتضاءل في تصاعدها من القاعدة إلى القمة لتلتقي في نقطة صعود للحلية النحاسية الصاعدة إلى أعلى. و يحف بقاعدة القبة إفريزان بينهما شريط من الزخارف النباتية الأرابيسكية، و تتسع قاعدتها تدريجيًا بواسطة شطف مثلثات مقلوبة في الأركان الأربعة، وزخارف أسطوانية بارزة وغائرة نصف أسطوانية، مما يعطى تدرجًا جميلاً يمهد لربط القبة مع الكتلة المربعة للضريح. وعلى كل وجه تقسيم هندسي بأربطة بارزة تحدد عقدًا خماسي الفصوص، يحتوي بداخله ثلاثة شبابيك معقودة، تعلوها ثلاث فتحات مستديرة، وعلى جانبي هذا العقد المفصص ميداليتان زخرفيتان داخل مساحتين مثلثتين.

174. A tomb with a dome decorated with consecutive, broken, zigzagging lines in horizontal rows that are simplified as they ascend and meet at the copper loop which points the sky. Around the bottom of the dome is a frieze which contains a band of botanical arabesque ornamentation, the drum then gradually widens as it transitions into the shoulders composed of upside down triangles. There are rectangular decorations in relief each with a plain rectangle inside: this, gives a sense of gradation that ties the dome with the square of the tomb. On each façade there is a geometric division with links in relief that define a pentagonal arch, containing three arched windows below three circular openings. On each side of the arch there are decorative medallions inside triangular spaces.

174. Un mausolée dont la coquille de la voûte a été ornée de lignes réfractées en zigzag successives alignées dans des rangs horizontaux qui deviennent plus petits en ascendant de la base vers le sommet et qui se rencontrent au point d'où s'élève la parure cuivrée vers le haut. La base du dôme est entourée de deux frises entre lesquelles il y a un ruban de motifs végétaux d'arabesques. La base du dôme s'élargit petit à petit par lissage des triangles renversés dans les quatre coins, il existe de même des ornementations cylindriques saillantes ou creusées d'une façon demi cylindrique, ce qui donne une belle gradation qui prépare l'union du voûte et du bloc carré du mausolée. Sur chaque face, une division géométrique avec des galons en relief délimitant une arcade de cinq lobes contenant trois fenêtres arquées surmontées de trois ouvertures circulaires. Sur les deux côtés de l'arcade lobée, deux médaillons décoratifs à l'intérieur des deux triangles.



174. TOMB OF PRINCE TARABEY,
16th CENTURY.

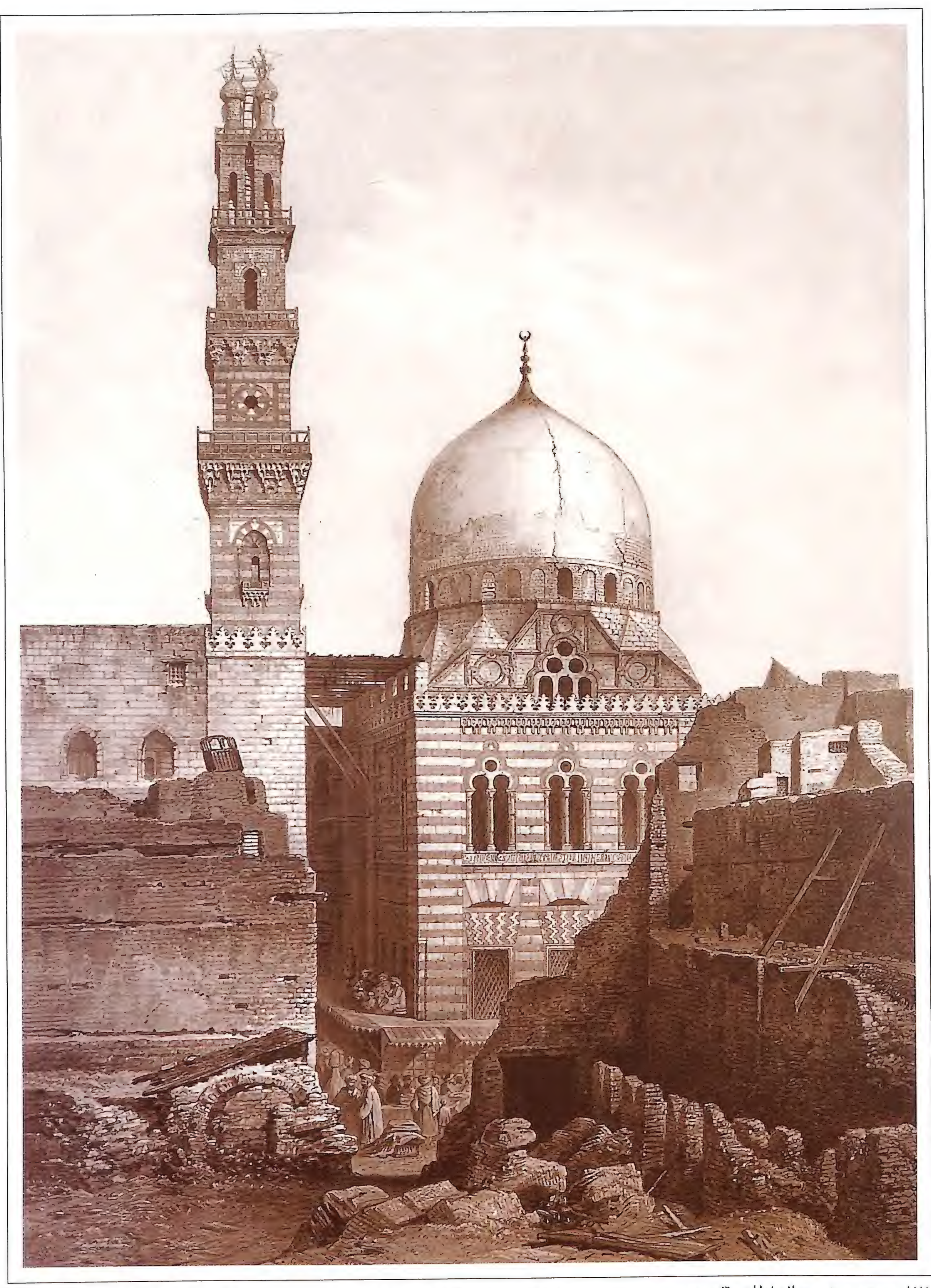
174. TOMBEAU DU PRINCE TARABEY,
XVIe SIÈCLE.

١٧٤. ضريح الأمير «طراباي الشريفي»،
من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٥- المئذنة مزدوجة الرأس مربعة الجدران مبنية بالأبلق (صفوف الحجارة البيضاء والحمراء). والشرفات الخشبية تمثل إحدى ملامح تصميم المئذنة في العصر المملوكي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهي تشبه مئذنة «فنبغا الرماح» بالناصرية، الموضحة في اللوحة رقم (١٧٦)، وتقدر بعين المئذنة التى شيدها السلطان «قايتباي» في الجامع الأزهر، وهذه القمة المزدوجة قد أضيفت للمئذنة بعد بنائها بفترة من الزمن. أما القبة فهي ضخمة وتقوم على أسطوانة ثم تنتقل إلى جدران المبنى خلال مجموعات من المضلعات. والبروزات الهرمية في الأركان الأربعة تمهد للواجهة المقسمة إلى مساحات هندسية تتوسطها مجموعة من النوافذ المعقودة والدائرية. ويتضح من الرسم الحالة المتردية التي وصلت إليها منطقة الغورية والأزهر في عهد «محمد علي»، وكمية الخرائب المتهدمة من عمائر عريقة. كما يتضح أن قبة الضريح تغطي السوق التجاري الشعبي الشهير.

175. The double-bulbed minaret with its with square walls built with *alablaq* (lines of red and white stone) and the wooden balconies (*shurfat)* represent two of the attributes of minaret design during the Mamluke period in the 15th and 16th centuries. This minaret resembles that of Fanbagha Al Remah shown in figure 176; it can be compared with the minaret built by Sultan Qaytbey in the Azhar University. The double-bulbed top was added to the minaret after it was built. The dome is large and is based on a rectangle; it is linked to the walls with groups of polygonal shapes. The pyramids that are in half relief on the shoulders connect with the façade that is split into geometric spaces containing arched and circular windows. The drawing shows the state of deterioration that the architecture of El Ghuri and Al Azhar had reached during the period of Mohamed Ali. It also shows the dome of the tomb that covers the famous traditional market.

175. Le minaret double ayant d'une tour carrée bâtie conformément à la technique dite *ablaq* (des rangs de briques blanches et rouges) et les terrasses en bois représentent l'une des caractéristiques du design du minaret mamelouk au cours des XVème et XVIème siècles. Ce minaret ressemble à celui de "Vanbegha Al Ramah" à Nasserayah figurant dans la planche n°176. Il est, de même, analogue au minaret édifié par le sultan "Qaytbey" à la mosquée Al-Azhar. Ce sommet double a été ajouté au minaret quelque temps après son édification. Quant à la voûte, elle est gigantesque et s'arc-boute sur un cylindre ensuite sur le mur de l'édifice à travers un groupe de polygones. Les frontons pyramidaux dans les quatre coins préparent à la façade divisée en des surfaces géométriques et au centre de laquelle se trouve un groupe de fenêtres arquées et circulaires. Il paraît dans le dessin l'état lamentable qu'ont atteint les quartiers d'"Al-Ghouriya" et d'"Al-Azhar" à l'époque de "Mohamed Ali" et l'ampleur des ruines et des décombres des bâtiments autrefois prestigieux. On voit de même que la voûte du mausolée couvre le célèbre souk commercial populaire.



175. MOSQUE AND TOMB OF EL GHURI, 16th CENTURY.

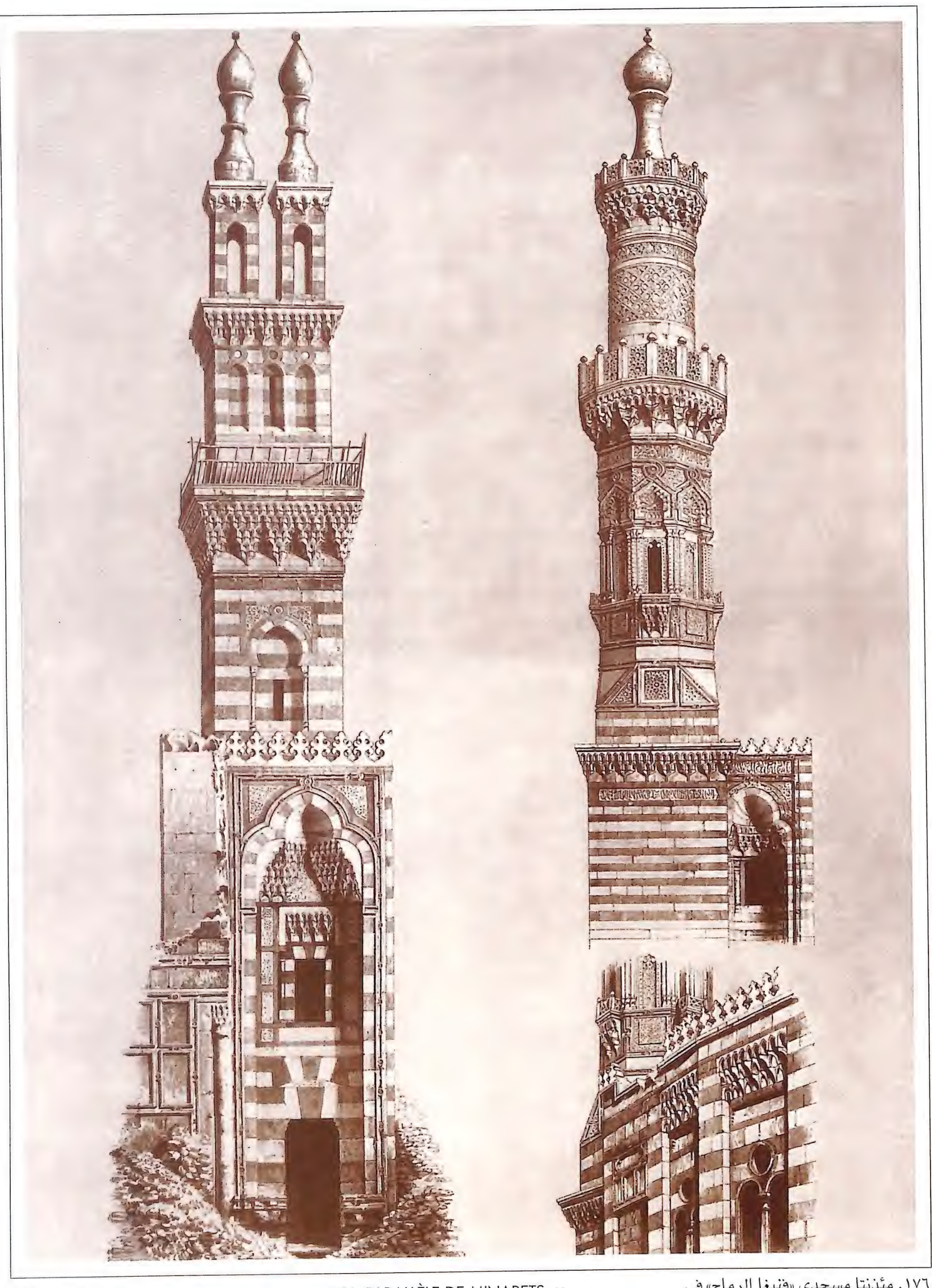
175. MOSQUÉE ET TOMBEAU D'EL GHOURY, XVI^{e} SIÈCLE.

١٧٥. مسجد و ضريح السلطان «قنصوه الغوري»، من القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٦- تفاصيل مقارنة بين مسجد الناصرية ومسجد «البرديني»، توضح الاختلاف الكبير بين تصميم المئذنتين، فإحداهما ذات زوايا رباعية وثمانية أسطوانية ومتعددة الأضلاع، وذات رأسين، بالرغم من اشتراك المئذنتين في العناصر التفصيلية، كالمقرنصات والبوابات ذات العقود ثلاثية الفصوص، والصنج المزررة والشرفات.

176. Comparative details between the Nasrieh mosque and the El Bordeini mosque showing the great differences between the design of the two minarets. For example one of them is constructed with four, square sides and has a twin top; the other has eight, octagonal sides. There are also many similarities, such as the arched doors and stalactites (mukarnasat), overlapping cymbals and *shurfat*.

176. Détails d'un parallélisme entre la mosquée "Al-Nasserayah" et celle d' "El-Bordeyny" soulignant la grande divergence entre le design des deux minarets. L'un est muni d'angles carrés, octogonaux, cylindriques et polygonaux et de deux sommets. Par contre, les deux minarets se ressemblent dans les éléments détaillés tels que les stalactites, les portes arquées de trois lobes, les disques boutonnés et les terrasses.



176. MINARETS, MOSQUE OF NASRIEH, MOSQUE OF EL BORDAYNI, 15th & 17th CENTURIES.

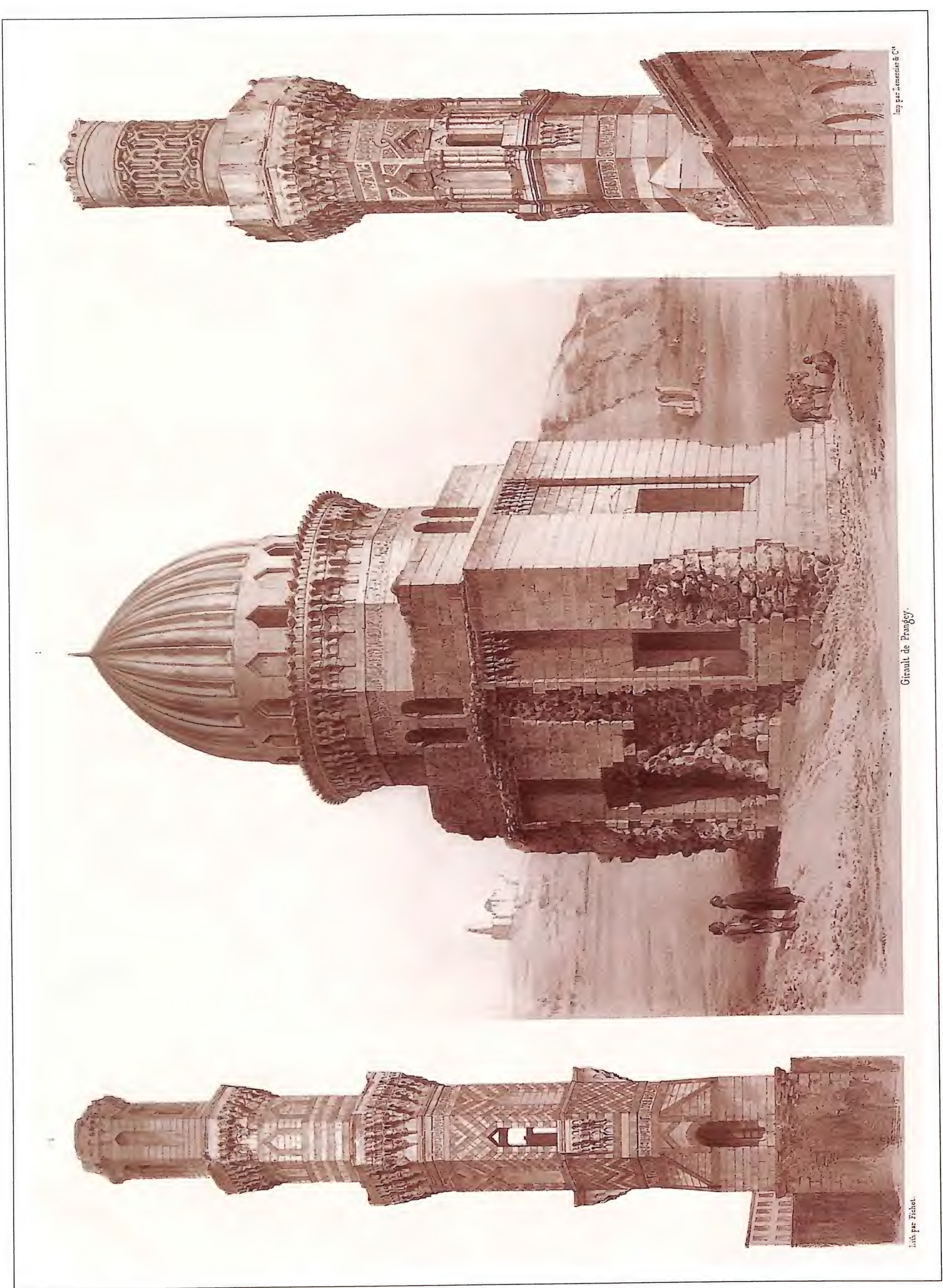
176. PARALLÈLE DE MINARETS; M. NAÇERIYÉH; M. EL-BORDEYNY; XVe & XVIIe SIÈCLE.

١٧٦. مئذنتا مسجدي «قنبغا الرماح» في الناصرية، من القرن الخامس عشر، و«البرديني»، من القرن السابع عشر الميلادي.

١٧٧- تضم هذه اللوحة تفاصيل من مسجد «تربة الإمام»، التي ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادي، ومن مسجد «القلمي» الذي بني في القرن السادس عشر الميلادي، وقد تداعت الجدران الحاملة للقبة الجميلة التي تتحول من القاعدة ذات المضلعات إلى دائرة من صفوف المقرنصات، إلى القبة التي تنقسم إلى مساحة أسطوانية بها نوافذ معكوفة وباكيات صماء بالتبادل، ثم طاقية القبة المزينة بمضلعات بارزة وغائرة بالتناوب تستدق في ارتفاعها لتلتقي في نقطة عند القمة. يحيط الكتلة المضلعة الحاملة للقبة شريط من الكتابات، أما المئذنتان فيتضح فيهما قدر التشابه في أسلوب و نسب البناء والزخرفة، كما يتضح التجدد الإبداعي للمصممين في التعامل مع المكونات نفسها لبدائل متجددة.

177. This figure shows the details of the Turab El Imam mosque that dates back to the 15th century, and details from the Qalmi built in the 16th century. Some of the walls that supported the dome have been destroyed, the dome emerges from the drum with multi-facets to rows of stalactites (mukarnasat) to the dome that is split into rib-like rectangular spaces above alternating arched solid and open windows. The top of the dome is decorated with rectangular shapes in relief, creating ribs, that get closer as they rise along the dome's sides to the peak. Around the octagonal cylinder there is a band of calligraphy. It is clear that the minarets share many elements in their construction, proportion and decoration, perhaps showing the limits of the artist's creativity ability.

177. Cette planche groupe les détails décoratifs de la mosquée "Torbat Al-Imam" qui date du XVème siècle et de la mosquée "Al-Qalami" bâtie au XVIème siècle. Les murs portant la belle voûte se sont effondrés déformant de la sorte tout le dôme dont la base polygonale s'est muée en un cercle de rangs de stalactites, la voûte, divisée en une surface cylindrique munie de fenêtres voûtées, et de niches à fond plat par alternance, a de même été touchée, sans oublier la coquille de la voûte ornée de côtes saillantes et creuses par alternance qui deviennent plus fines en ascendant jusqu'à ce qu'elles se rencontrent au sommet. Le bloc polygonal portant la voûte est entouré d'un ruban d'écritures. Quant aux deux minarets, ils se ressemblent en quelque sorte dans le style, les proportions de construction et les ornementations. Se révèle de même à travers la planche, le traitement toujours renouvelable et créatif par les concepteurs pour les mêmes composants afin d'accéder à des solutions innovées.



177. TOMB AND MINARETS, (1 & 2)
TURAB EL IMAM, (3) MOSQUE EL QALMI,
15th AND 16th CENTURIES.

177. TOMBEAU ET MINARETS,
XVe & XVIe SIÈCLES.

١٧٧. تفاصيل لمسجد «تربة الإمام»، القرن
الخامس عشر الميلادي، و مسجد
«القلمي»، القرن السادس عشر الميلادي.

١٧٨- بنى «قايتباي» سبيلاً في شارع الصليبة في عام (١٤٧٩م)، والتفاصيل المصورة في هذه اللوحة تمثل آية في الثراء والأناقة التي تتمتع بها عمارة المماليك: العقد ثلاثي الفصوص بالصنج الحجرية المزررة بلونين من الحجر - فاتح وقاتم -، يحيط بهما رباط زخرفي ويربطهما مع مساحة مستطيلة تحتوي على «ميداليتين حجريتين عليهما دعاء للسلطان، تحيط بهما حشوات أرابيسكية رائعة، وفوقها مساحة تحتضن المستطيل بها ميداليات محفورة وبينها كتابات نسخية لينة وبارزة. وتحت العقد حنيات مركبة تحيط بشباك معقود بداخله مصبعات نحاسية، ومن تحته شريط يتضمن ميداليات محفورة و مقرنصات فوق شباك مستطيل داخل حنية ذات عمودين رفيعين إلى اليمين وإلى اليسار. ومن تحت الشباك صف من الصنج المزررة وشريط زخرفي جميل بالكتابات والزخارف البنائية. وفي المساحة السفلى من اللوحة تفصيل رائع يحتوي على عناصر كتابية وهندسية ونباتية وأربطة وصنج مزررة معقدة التصميم في تداخلها، ونافذة مستديرة داخل دائرة تمس مساحة مربعة.

178. Qaytbey built a sabil on Saliba Street in 1479; the details shown in this figure reveal the richness and glory of Mamluke architecture. The tri-lobed arch is colored with light and dark stone; surrounding it there are decorative knots, which tie the arch to the surrounding rectangle that contains two stone medallions with a prayer for the Sultans. The medallions are surrounded by arabesque patterns. Surmounting the space there is a band with more carved medallions and relief naskh calligraphy in between. Underneath the arch are carved niches surrounding arched window which is covered with copper bars; underneath that, there is a band with medallions and stalactites (mukarnasat) above a rectangular window that stands in between two decorative columns. Below the rectangular window there is a band with calligraphy and decorative architectural elements. In the bottom drawing there are details that contain calligraphy, architectural, botanical, links and stone cymbal shaped elements in the design. There is a round window inside a circle that touches the sides of a square.

178. "Qaytbey" a édifié un *sabil* à la rue Al Saliba en 1479, les détails présentés dans cette planche constituent un modèle de la richesse et de la grandeur dont jouit l'architecture des mamelouks, l'arcade à trois lobes avec les disques de brique boutonnés en deux couleurs: l'une claire et l'autre foncée. L'arcade et les disques sont entourés d'un galon ornemental qui les lie à une surface rectangulaire contenant deux médaillons en briques sur lesquels il y a une prière pour le sultan. Les deux médaillons sont entourés de magnifiques remplissages d'arabesques au-dessus desquels il y a une surface embrassant le rectangle et où il y a des médaillons gravés et entre eux des écritures cursives souples et en relief. Sous l'arcade, des arcs cintrés compliqués entourant une fenêtre arquée à l'intérieur de laquelle on voit des grillages en cuivre. Sous cette fenêtre, un ruban comprenant des médaillons gravés et des stalactites qui surmontent une autre fenêtre rectangulaire à l'intérieur d'un arc cintré avec deux colonnes étroites à droite et à gauche. Sous la fenêtre, un rang de disques et un beau ruban ornemental avec des écritures et des motifs structuraux. Dans la partie inférieure de la planche, un détail formidable comprenant des éléments calligraphiques, géométriques, végétaux, des rubans, un disque boutonné d'un design fort compliqué et une fenêtre arrondie à l'intérieur d'un cercle touchant une surface carrée.

178. SIBIL OF QAYTBEY NEAR RUMELIEH, PARTS OF THE FACADE, 15th CENTURY.

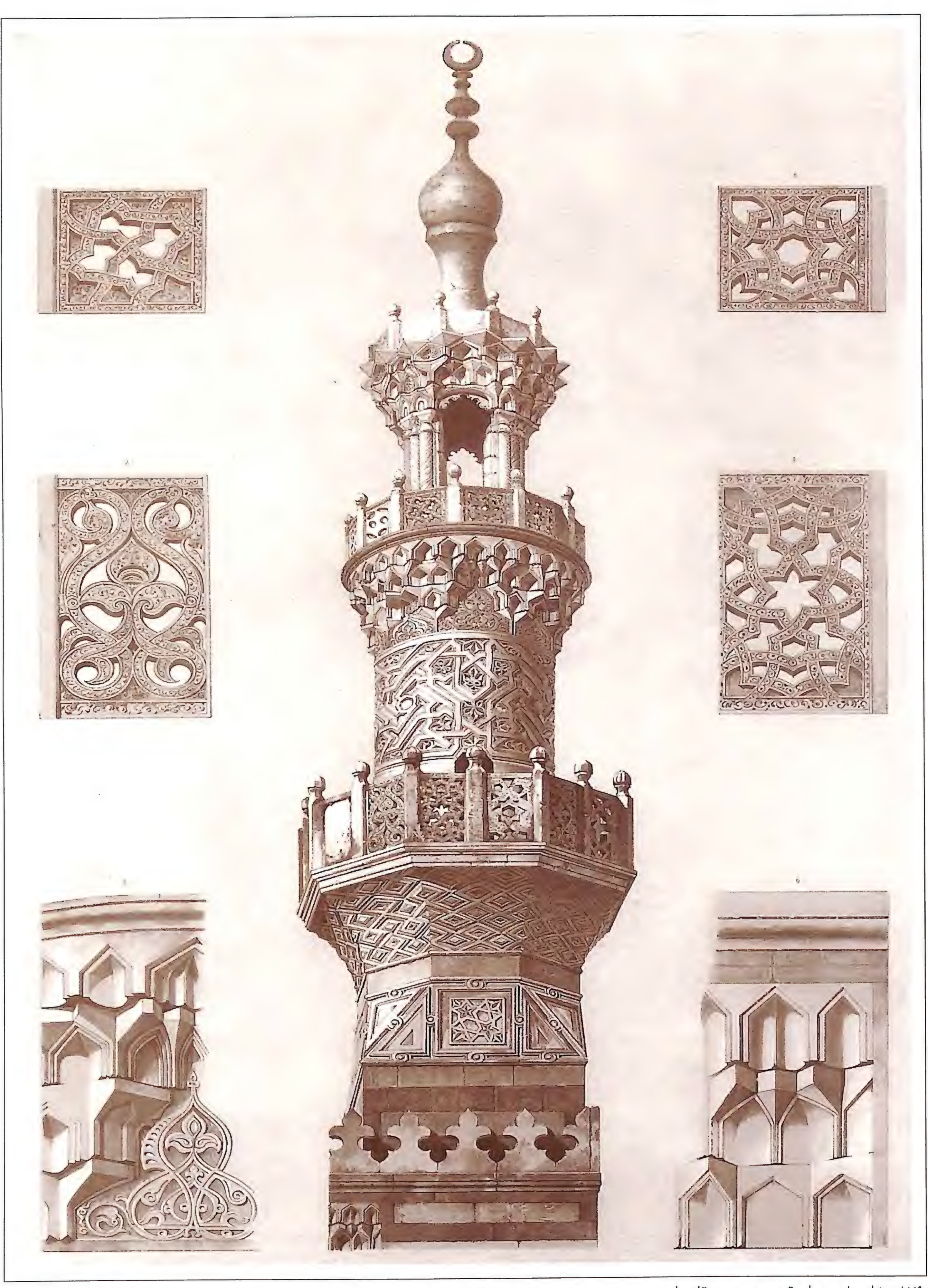
178. SIBYL DE QAYTBAY, PRÈS DE ROUMELYEH, PARTIES DE LA FAÇADE, XVe SIÈCLE.

١٧٨. تفاصيل من سبيل «قايتباي» بالقرب من الرميلة، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٧٩- لا بد من أن هناك خطأ ما في تفاصيل هذه اللوحة؛ فالمئذنة التي تتوسطها تختلف كثيرًا عن مئذنة «قايتباي» المصورة في اللوحة رقم (١٨٢)، في النسب والتفاصيل الزخرفية والفتحات المؤدية إلى الشرفات، بالرغم من التشابه النسبي في الطراز ونوعية المقرنصات والأعمدة الرشيقة الحاملة للشرفة العليا للمئذنة. وفي اللوحة مجموعة أخرى من التفاصيل الزخرفية للمقرنصات الحاملة للشرفة الوسطى للمئذنة والحشوة النباتية المبينة خلفها، المحفورة في الحجر، ومجموعة من الزخارف الجصية المثقبة والمنقوشة، بعضها ذو زخارف نباتية والباقي هندسي الزخارف.

179. There is little doubt that this figure contains a mistake: the minaret in the center differs greatly from the minaret of Qaytbey that is shown in figure 182. They are different in terms of the proportions and the details, the decorations and the openings and balconies (shurfat); they are similar in style and type of stalactites (mukarnasat) used and the columns that carry the highest shurfah on the minaret; the figure illustrates details of the stalactites (mukarnasat) that carry the middle shurfah on the minaret, the botanical patterns that are carved into the stone; and a group of decorations in stucco, some of which are botanical and the rest geometric.

179. Il existe certes une faute dans les détails de cette planche. Le minaret du centre diffère largement du minaret "Qaytbey" -présenté dans la planche n°182- quant à la proportion, aux détails ornementaux et aux ouvertures menant aux terrasse, malgré la ressemblance relative du style et de la qualité des stalactites et des colonnes sveltes épaulant la terrasse supérieure du minaret. Dans la planche, figurent un autre groupe de détails décoratifs des stalactites portant le balcon médian du minaret, du remplissage végétal se trouvant derrière les stalactites et gravé dans la pierre et du groupe des ornementations en stuc ajouré et ciselé dont certaines sont d'ordre végétal et les autres d'ordre géométrique.



179. MOSQUE OF QAYTBEY, MINARET AND DETAILS, 15th CENTURY.

179. MOSQUÉE DE QAYTBAY, ENSEMBLE ET DÉTAILS DU MINARET, XVe SIÈCLE.

١٧٩. تفاصيل معمارية من مسجد «قايتباي»، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٨٠- أحد الإيوانات الأربعة لصحن المدرسة، والذي يطل على المحراب الخالي من الزخارف، والذي يؤطره عمودان مثمنان. والجزء العلوي مزخرف بمساحات إشعاعية ينبثق من مركز قاعدة طاقية المحراب المعقود، وفوقها زخارف نباتية تعلوها مساحة بيضوية بها كتابات نسخية بارزة، وإلى يمينها المنبر الخشبي، وعلى جانبيها بوابتان خشبيتان تحت عقود، وفوق كل منها نافذة مركبة من ثلاث فتحات جملت بالجص المخرم المطعم بالزجاج الملون، وبينهما دائرة زخرفية يعلوها شريط زخرفي يحتوي على جامات كتابية ثم سقف خشبي منقوش. وعلى جدار الإيوان زخارف نباتية متقابلة تحيط بدوائر عليها كتابات نسخية وإفريز علوي من الكتابات والزخارف النباتية، أما الأرضية فمشغولة بالمزايكو الرخامي الملون.

180. One of the four iwans from the inside of the madrasa that looks over the mihrab which is free of decoration and is flanked by columns. The top part is decorated with radiant panels that emerge from the center of the arched mihrab; above that there is decorative foliage which is below an oval space with relief naskh calligraphy. On the mihrab's right stands a wooden minbar; on either side there are wooden doors in arch ways. Surmounting each of the doors is a stained glass window with three openings; in between the windows is a rosette; above this, a decorative panel that contains calligraphy. All this is below a carved wooden ceiling. On the walls of the iwan there are symmetrical patterns surrounding circles filled with calligraphy and a high frieze decorated with calligraphy and foliage. The floor is busy with colored marble mosaics.

180. L'un des quatre iwans du patio de l'école qui donne sur le mihrab dépourvu de motifs et entouré de deux colonnes octogonales. La partie supérieure est ornée de surfaces rayonnantes émanant du centre de la base de la coquille du mihrab arqué. Au-dessus des surfaces, des motifs végétaux surmontés de surface ovale ayant d'écritures cursives saillantes. A droite du mihrab, un minbar en bois et sur ses deux côtés, deux portails en bois sous des arcades. Chaque arcade est surmontée d'une fenêtre composée de trois baies décorées par le stuc ajouré, dentelé et incrusté de vitrail coloré. Entre les deux fenêtres, un cercle décoratif surmonté d'un ruban ornemental -comprenant une frise calligraphique- ensuite d'un plafond en bois ciselé. Sur les murs de l'iwan, des ornementations végétales, opposées, entourent des cercles ayant d'écritures cursives et une frise supérieure qui comprend d'écritures et de motifs végétaux. Quant au dallage, il est constitué essentiellement d'une mosaïque de marbre coloré.



180. MOSQUE OF QAYTBEY, (INTRA MUROS) SIDE WITH THE MIHRAB, 15th CENTURY.

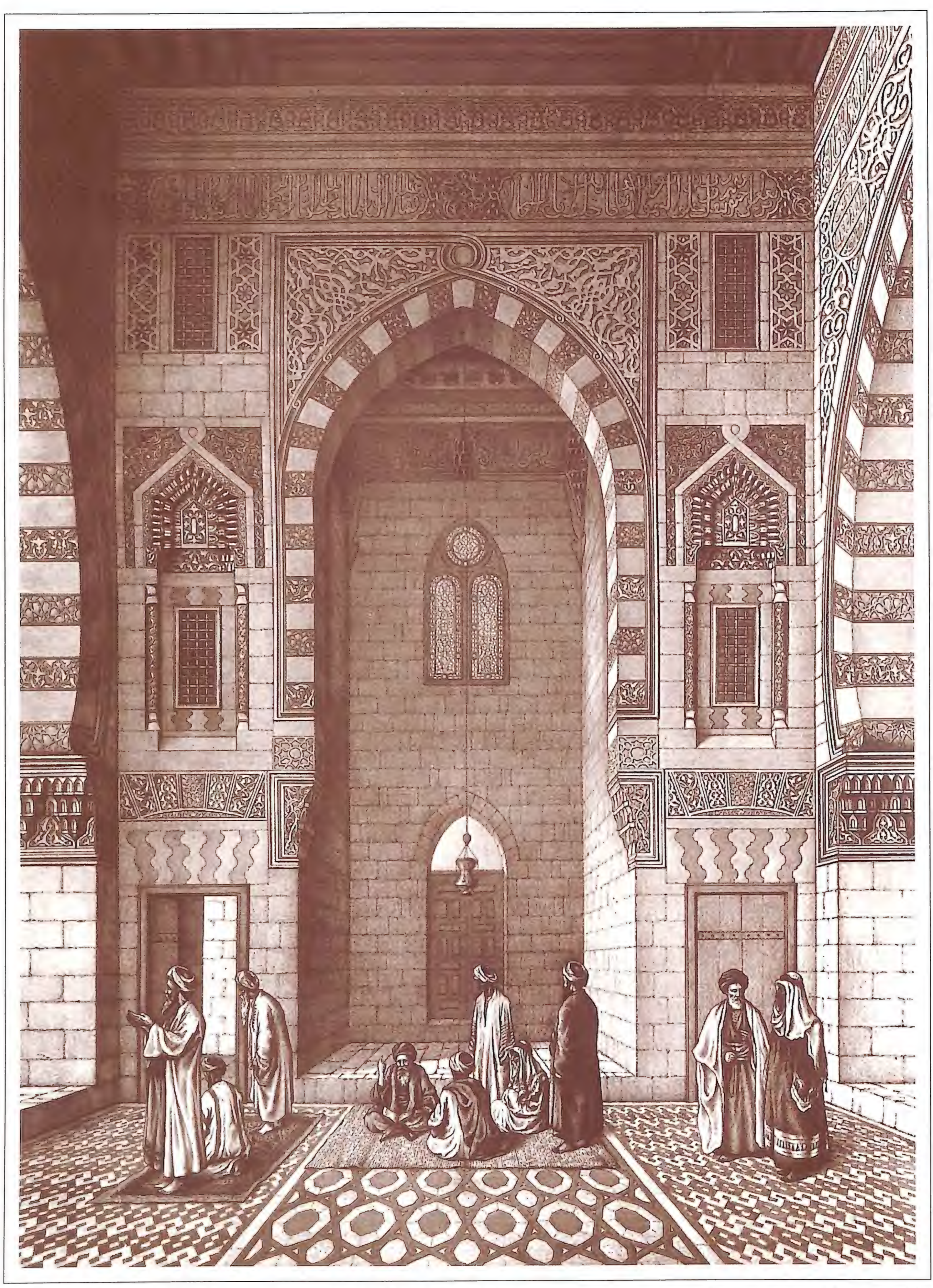
180. MOSQUÉE DE QAYTBAY, (INTRA - MUROS) ÉLÉVATION DU CÔTÉ DU MIHRAB, XVe SIÈCLE.

١٨٠. مسجد «قايتباي» - جانب المحراب، من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٨١- إحدى زوايا المسجد الداخلية - مسجد «قايتباي» - القرن الخامس عشر - عبارة عن مدخل خشبي يمهد لعقد كبير مزخرف بعناصر نباتية ومقرنصات، وعلى جانبيه نوافذ وبوابات تعلوها صنج مزررة وبوابات متقابلة. والأرضية مزخرفة بالمزايكو الرخامي متعدد الألوان. تحت السقف إفريز من الزخرفة الهندسية، وتحته إفريز من الكتابات النسخية اللينة بفواصل من الزخرفة النباتية تحيط بالمبنى كله من الداخل كعنصر توحيد.

181. One of the interior views of the Qaytbey mosque, from the 15th century; it is a wooden entrance door that is beneath a lofty arch decorated with arabesques and stalactites (mukarnasat). On each side of the arch are windows and doors surmounted by zigzags of colored stone and symmetrical decorative doors. The floor is decorated with a multi-colored marble mosaic. Just below the ceiling is a geometric frieze, under which there is another frieze with calligraphy and botanical motifs that moves along the whole perimeter of the inside of the building as a unifying element.

181. L'un des côtés intérieurs (intra-muros) de la mosquée "Qaytbey" datant du XVème siècle. Il s'agit d'un portail en bois préparant à une grande arcade ornée d'éléments végétaux et de stalactites. Sur ses côtés, des fenêtres et des portes surmontées de disques boutonnés ainsi que des portails qui se correspondent. Le dallage est orné de mosaïque de marbre polychrome. Sous le plafond, une frise d'ornementation géométrique, et au-dessous de cette frise, une autre frise d'écritures cursives souples séparées par des fioritures végétales. Cette frise cerne tout le bâtiment de l'intérieur comme élément unificateur.



181. MOSQUE OF QAYTBEY, (INTRA MUROS) ONE OF THE SIDES, 15th CENTURY.

181. MOSQUÉE DE QAYTBAY, (INTRA-MUROS), ÉlÉATION D'UN DES CÔTÉS, XVᵉ SIÈCLE.

١٨١. إحدى زوايا المسجد الداخلية - مجمع «قايتباي» - من القرن الخامس عشر الميلادي.

١٨٢- توج السلطان الملك «الأشرف أبو النصر قايتباي» على مصر عام (١٤٦٨م) لمدة ثمانية وعشرين عامًا، وهو من أعظم البنائين فى تاريخ العمارة الإسلامية. و هذا المجمع المعماري يعد من أفخم منشآته في منطقة مقابر المماليك، والذي بني فيما بين عامي (١٤٧٢م) و(١٤٧٤م)، وهو مكون من المدرسة وملحقاتها والمقبرة السبيل ومن فوقه الكُتّاب. على الواجهة البحرية يقع الباب الرئيسي تحت صف من المزررات الرخامية متبادلة الألوان، وقد غشي بزخارف نحاسية. ويقع السبيل والكُتّاب في الناحية الشرقية إلى يسار الباب، وتقع المئذنة إلى يمين الباب، وهي آية من جمال الفن المملوكي في التناسب والتوافق بين عناصر بالغة التعدد والتنوُّع، في حين تقع القبة في نهاية الوجهة الشرقية، وهي قبة مرتفعة زخرفت بتكوينات هندسية نجمية متشابكة تتداخل معها زخارف نباتية لينة نحتت كلها فى الحجر. و وزعت الفتحات على أسطح الواجهات في تناسق وتوازن رغم تعدد أشكالها ومقاساتها ومواضعها.

182. Sultan King Ashraf Abu Al Nasr Qaytbey took the throne of Egypt in 1468 and ruled for a period of twenty-eight years; he became one of the greatest builders in the history of Islamic architecture. This architectural group is considered one of the most luxurious royal mausoleums. It was built during the years 1472 and 1474, and comprises a madrasa and its courtyard, the tomb, the sabil and, above it, a *kuttab*. On its north side is the main door beneath a row of zigzagging colored marble decorations, the door was inlaid with copper decorations. The sabil and the kuttab are on the Eastern side, to the left of the main door, the minaret, on the right. This is one of the greatest examples of Mamluke art, in terms of proportion, harmony between the elements and great variety. The raised dome is at the end of the Eastern side; its stone is carved with interlinking geometric star compositions and botanical decorations. The openings on the different facades are spread out to give a sense of balance, in spite of their many variations in decorations and styles.

182. Le sultan "Al-Ashraf Aboul Nasr Qaytbey" a été intronisé en Egypte en 1468 et ce pour une période de 28 ans. Il était l'un des grands constructeurs de l'histoire de l'architecture islamique. Son complexe architectural est considéré comme l'un de ses somptueux édifices du quartier sépulcral des mamelouks. Il était édifié entre 1472 et 1474, il est composé d'une école et de ses annexes, d'un tombeau-sabil avec au-dessus une école religieuse. Sur la façade nord, se trouve la porte principale sous un rang de boutons de marbre qui échangent leurs couleurs. Elle est décorée d'ornementations en cuivre. Le *sabil* et l'école religieuse sont situés dans la partie est, à gauche de la porte. Le minaret est à droite de la porte, c'est un chef-d'œuvre esthétique de l'art mamelouk dans la concordance, la cohésion entre ses éléments fort multiples et très variés. La voûte se trouve à la fin de la partie est, c'est une voûte élevée ornée de figures géométriques étoilées entrelacées qui s'imbriquent avec des motifs végétaux souples, tous gravés sur marbre. Les baies ont été distribuées sur les surfaces des façades avec cohérence et équilibre malgré la diversité de leurs formes, de leurs tailles et de leurs places.



182. MAUSOLEUM OF QAYTBAY,
15th CENTURY.

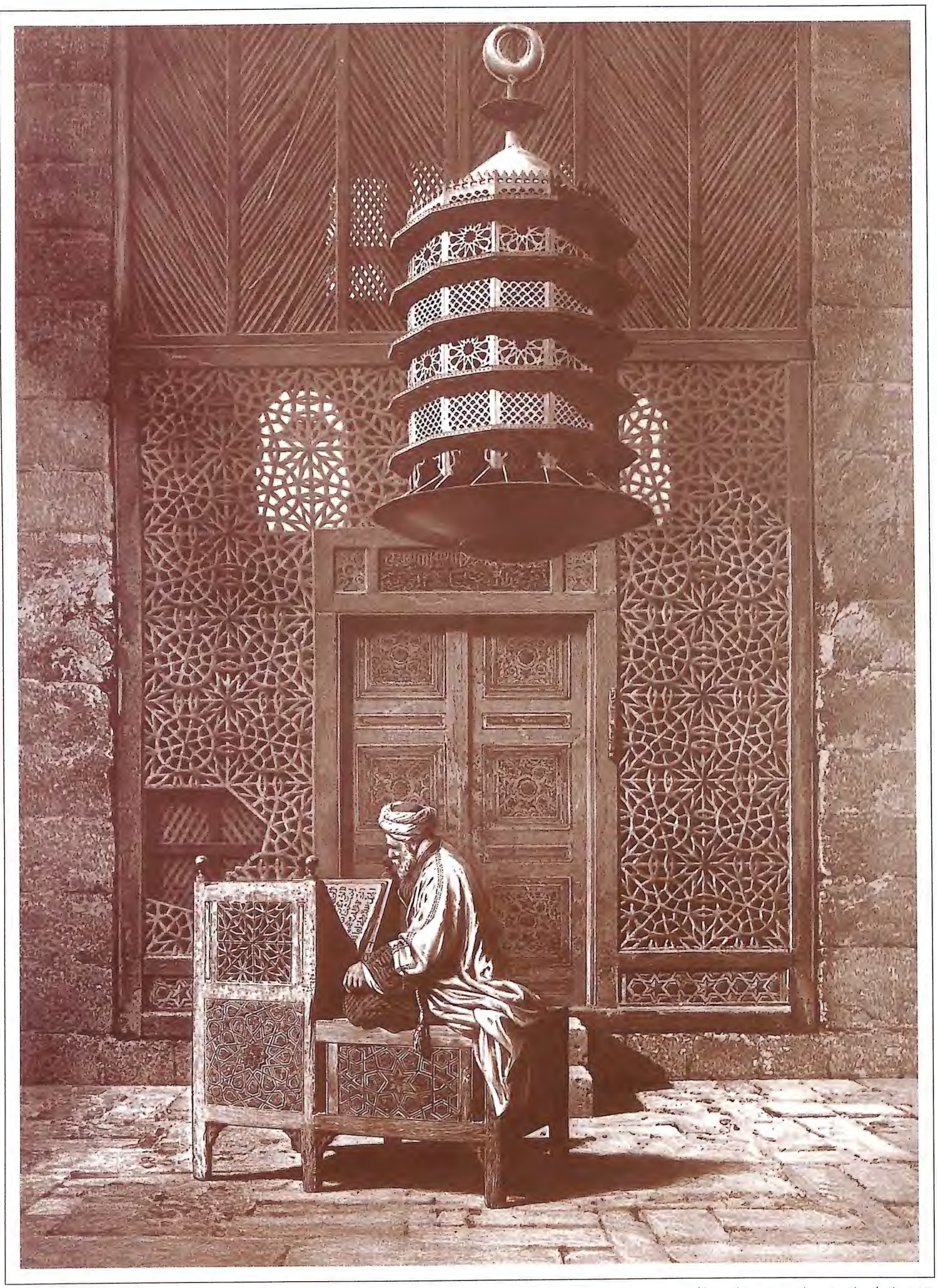
182. MOSQUÉE SÉPULCRALE DE
QAYTBAY, XVe SIÈCLE.

١٨٢. مجمع جنائزي «قايتباي»، من القرن
الخامس عشر الميلادي.

١٨٣- بوابة ضريح السلطان «برقوق»، وهي بوابة خشبية ذات حشوات مربعة من الحشوات المجمعة بزخارف هندسية، فوقها مساحة مستطيلة بها صفان من الكتابات النسخية. ومن حول الباب حائط مكون من التشبيكات الهندسية المفرغة من الأشكال النجمية الثمانية وامتداداتها المعقدة في إيقاع موسيقي جميل، أمامها دكة المُبلِّغ ذات الحشوات المجمعة بأشكال الأطباق النجمية والتشبيكات الدقيقة المفرغة بتقاسيم هندسية. ومن السقف يتدلى قنديل فخم زُخرِف بتصميمات متوافقة مع تشبيكات الجدار الخشبي المفرغ.

183. The entrance to the tomb of Sultan Barquq is a wooden door with square patterns combined with other geometric decorations. Above the door is a rectangular space which contains two rows of naskh calligraphy. Around the door the wall is composed of geometric networks with openings that are shaped like octagonal stars. In front of the door there is a Koran stand decorated with overlapping stars and carved intricate networks with geometric divisions. From the ceiling hangs a huge lantern decorated with designs that are in harmony with the carved wooden walls.

183. Le portail du mausolée du sultan "Barqouq", c'est un portail en bois ayant de remplissages carrés constitués de remplissages assemblés de motifs géométriques. Au-dessus des remplissages, une surface rectangulaire ayant deux rangs d'écritures cursives. Autour de la porte, un mur composé d'entrelacs géométriques ajourés faits de figures étoilées octogonales et de leur prolongement compliqués, le tout s'organisant dans un beau rythme musical. Devant la porte, le banquet de celui qui annonce les gestes de l'imam, le banquet est fait de remplissages assemblés de figures étoilées et d'entrelacs ajourés fins munis de divisions géométriques. Du plafond, se pend une lampe somptueuse ornée de design qui convient aux entrelacs du mur en bois ajouré.



183. MAUSOLEUM OF SULTAN BARQUQ, DOOR OF THE TOMB, 14th CENTURY.

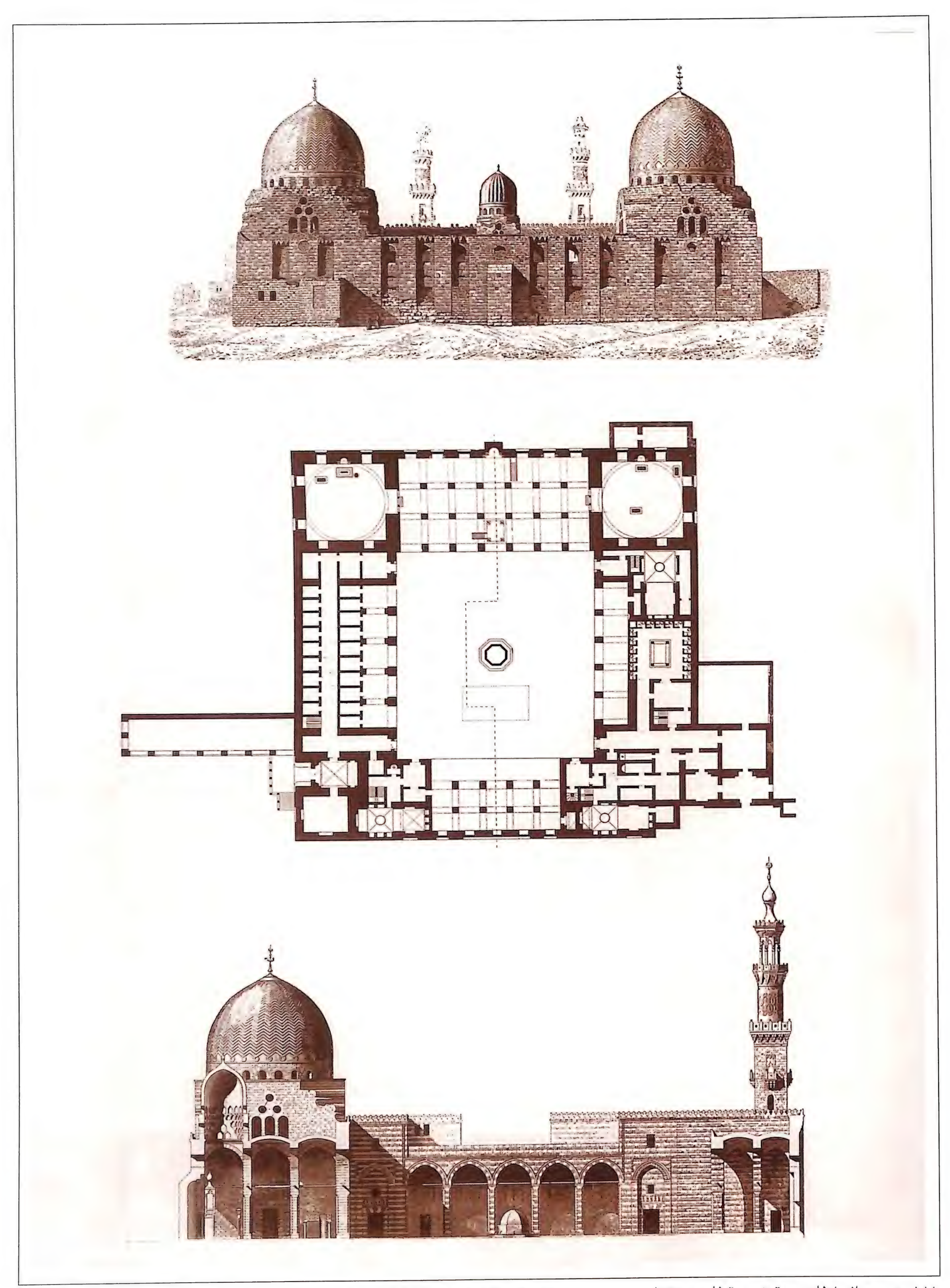
183. MOSQUÉE SÉPULCRALE DE SOULTAN BARQOUQ, PORTE DU TAMBEAU, XIVe SIÈCLE.

١٨٣. الباب المؤدي إلى مقبرة السلطان «برقوق»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٤- أوصى السلطان «برقوق» بأن يدفن تحت أقدام المتصوفة و الفقراء بالصحراء، وقام ابنه السلطان «فرج» بيناء تربة ومسجد ومدرسة وخانقاه في الجزء البحري من قرافة المماليك فيما بين سنوات (١٣٩٨ - ١٣٩٩م) و(١٤١٠- ١٤١١م). وتسلمها أخوه الملك «المنصور عبد العزيز»، وهي أضخم مقبرة بنيت في مصر الإسلامية، وهي ذات ملامح معمارية فريدة من نوعها من حيث تماثل أجزائها و تناسقها وتكوينها من سبيلين يعلوهما مكتبان بكل من طرفيها البحري والقبلي، ومئذنتان إلى يمين وإلى يسار المكتبين. أما الوجهة الشرقية فتحتوي على قبتين شامختين متناظرتين زُخرِفتا بخطوط زجزاجية دقت في الحجر تتوسطهما قبة صغيرة تقع فوق المحراب زخرفت بمقلمات تلتقي عند القمة.

184. Sultan Barquq wished to be buried beneath the feet of Sufis and the poor in the desert; His son Sultan Faraj began the construction of a turbah, a mosque, a madrasa and a khaniqah in the northern part of the Mamluke cemetery during the years 1398, 1399 and 1410, 1411 A.D. His brother Al Mansour Abd El Aziz took over. The result is one of the largest tombs built in Islamic Egypt, containing typical architectural characteristics of the period. The eastern side contains two unfinished domes awaiting decoration; in between there is a small dome above the mihrab that is decorated with vertical ribs grow closer together and meet at the peak.

184. Le sultan "Barqouq" avait recommandé d'être enterré à côté des soufis et des pauvres dans le désert. Ceci dit, son fils, le sultan "Farag" a procédé à édifier un tombeau, une mosquée, un couvent pour les mystiques dans la partie nord de cimetières des mamelouks entre 1398 et 1399 et entre 1410 et 1411. Les travaux de construction se sont achevés à l'époque du règne de son frère le roi "Al-Mansour Abdel-Aziz". C'est le plus grand tombeau bâti en Egypte islamique, il a des caractéristiques architecturales bien singulières quant à la symétrie de ses parties, à sa cohérence, à ses deux *sabils* surmontés de deux bureaux dans les deux extrémités nord et sud, et à ses deux minarets situés à droite et à gauche des deux bureaux. Quant à la façade orientale, elle comprend deux dômes très élevés opposés, ornés de lignes en zigzag sculptées sur les pierres. Entre les deux dômes, une petite voûte, au-dessus du mihrab, ornée de cannelures qui se croisent au sommet.



184. MAUSOLEUM OF SULTAN BARQUQ, PRESENT STATE, PLAN AND SECTION, 14th CENTURY.

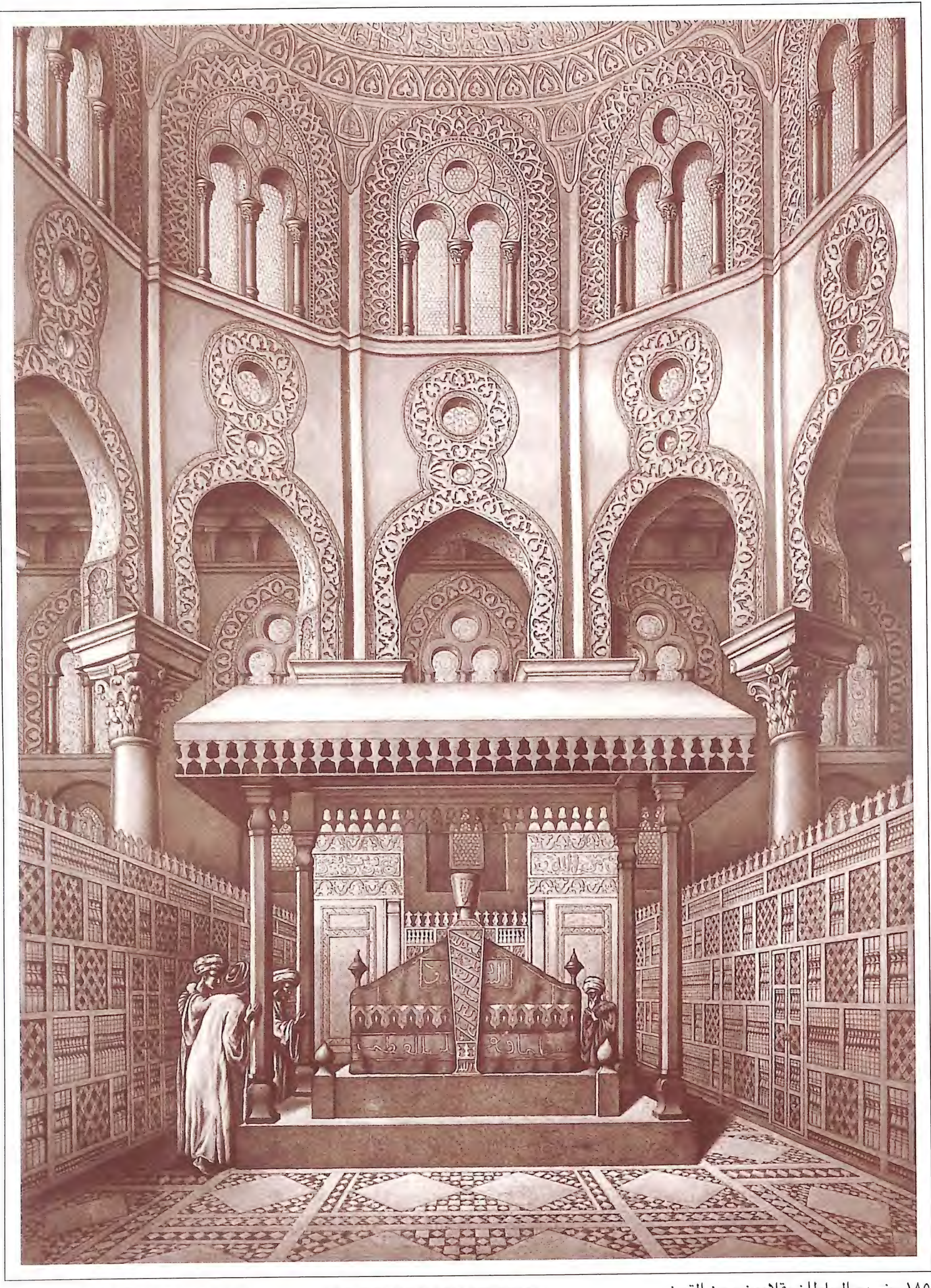
184. MOSQUÉE SÉPULCRALE DE SOULTAN BARQOUQ, ÉTAT ACTUEL, PLAN ET COUPE, XIV[e] SIÈCLE.

١٨٤. ضريح السلطان «برقوق» – قطاع ومسقط رأسي، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٥- ضريح السلطان «قلاوون» في منتصف اللَّوحة في فضاء تحده أربعة أعمدة مضلعة، تحمل سقفًا خشبيًا زخرفيًا يحيط به ساتران من الزخارف المخروطة من أنواع وتكوينات مختلفة على أرضية ذات زخارف هندسية من الموزايكو الرخامي، في حين ترتفع فوق الضريح قبة على أعمدة كورنثية التيجان، وعقود حولها أفاريز زخرفية تحت القبة التى يتصاعد فيها زخم الزخارف النباتية المتنوعة في ثرائها وكثافتها، يقطعها صف من نوافذ معقودة مزدوجة فوق كل منها نافذة مستديرة التصميم المعماري والتفاصيل الزخرفية تختلف أسلوبيًا عن تفاصيل المحراب والمئذنة في مسجد «قلاوون».

185. In the center of the figure is the tomb of Sultan Qala'un on a platform with four columns that support a decorated wooden roof. The tomb is surrounded by wooden screens carved with different compositions. The floor has geometric designs made of marble mosaic. Above the tomb there is a large dome supported by Corinthian columns and arches that are decorated with friezes. Below the dome that is covered with foliage rich with variation and density a row of twin, arched windows surmounted by round windows. The architectural design and decorative details differ from those of the mihrab and minaret of the Qala'un mosque.

185. Le mausolée du sultan "Qalaoûn" paraît au milieu de la planche dans un espace délimité par quatre colonnes polygonales portant un plafond en bois ornemental. Le mausolée est entouré de deux cloisons d'ornementations tournées différentes en genres et en compositions. Le pavage est fait d'une mosaïque en marbre ayant de motifs géométriques en mosaïque de marbre. Au-dessus du mausolée, s'élève une voûte sur des colonnes ayant de chapiteaux corinthiens, s'élèvent de même des arcades entourées de frises ornementales au-dessous de la voûte où il y a une profusion de motifs végétaux variés en richesse et en densité. Les arcades sont traversées par un rang de fenêtres arquées jumelles. Au-dessus de chacune des deux fenêtres, une autre arrondie. Le style des détails ornementaux est complètement différent de celui du mihrab et du minaret de la mosquée "Qalaoûn".



185. TOMB OF SULTAN QALA'UN, 14th CENTURY.

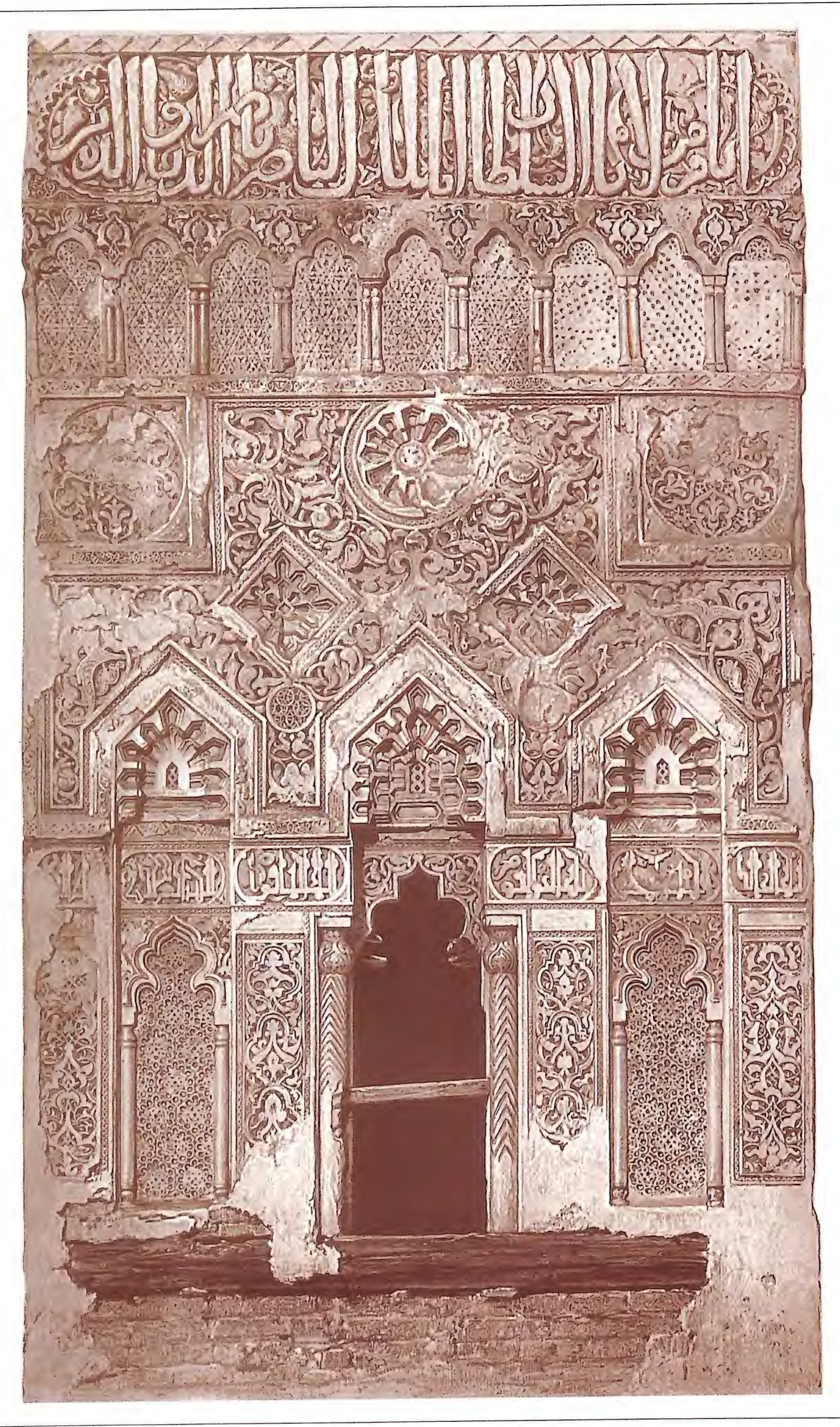
185. TOMBEAU DU SOULTAN QALAOÛN, XIVe SIÈCLE.

١٨٥. ضريح السلطان «قلاوون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٦ و١٨٧- لوحتان تفصيليتان لمئذنة مسجد «محمد بن قلاوون»، وهي آية فريدة في فنون المعمار والزخرفة الإسلامية التي تتدفق فيها العناصر المتباينة والمتعددة من أشباه أعمدة وعقود دائرية ومعقوفة ومفصصة ومقرنصات منشورية وأخرى مقوسة، وباكيات صماء وتشبيطات من الزخارف النباتية متعددة الكثافات والدقة كحشوات في التقاسيم الهندسية لسطوح المئذنة وميداليات ومعينات تحتوي على زخارف هندسية وأخرى جملت بحشوات نباتية وشرائط تحيط ببدن المئذنة من الكتابات النسخية تقرأ (بأمر مولانا الناصر ناصر الدنيا و الدين)، وتحتها صف من الشمسات المتقنة بزخارف هندسية في عقود متجاورة تربط بينها أعمدة دقيقة، وجامات تحتوي على كتابات كوفية من نفس عائلة زخارف المحراب.

186,187. A detail of the minaret of the Muhammad Ibn Qala'un mosque which is unique in the Islamic architectural and decorative arts because it is filled with such variety and differentiation. There are many elements, such as columns, single circular arches, hexagonal stalactites (mukarnasat), and solid arches and attachments with many dense botanical decorations. There is an incredible accuracy in the patterns that divide the top of the minaret. Medallions contain geometric decorations and others are filled with botanical patterns. Bands go around the minaret filled with naskh calligraphy that reads *b'amr mawlana Al Naasir naasir al dunia wa aldin*. And beneath it there is a row of *shamsat* decorated with geometric patterns in arches that are linked with tiny columns and spaces that contain Kufic calligraphy.

186,187. Une planche détaillée du minaret de la mosquée "Mohamed Bin Qalaoûn", qui constitue une véritable œuvre singulière des arts de l'architecture et de l'ornementation islamique où affluent les éléments différents et multiples dans: les quasi-colonnes, les arcades arrondies, courbées et lobées, les stalactites prismatiques, les stalactites arquées, les niches à fond plat, les entrelacs de motifs végétaux multiples en densité et en exactitude employés comme remplissages des divisions géométriques des surfaces des minarets, les médaillons, les losanges comprenant des motifs géométriques et d'autres ornés de motifs végétaux et les rubans entourant le corps du minaret et dotés d'écritures cursives où on lit (Selon le commandement de notre souverain Al-Nacer, vainqueur de la vie terrestre et souteneur de la religion). Sous ces rubans, un rang de *chemsahs* bien établies avec d'ornementations géométriques dans des arcades limitrophes liées par des colonnes étroites et des bandeaux contenant de l'écriture coufique de la même famille des ornementations du mihrab.



186. MOSQUE OF MUHAMMAD IBN QALA'UN, DETAILS OF THE MINARET, 14th CENTURY (2).

186. MOSQUÉE DE MOHAMMED BEN QALAOUN, DETAILS DU MINARET, XIVe SIÈCLE (2).

١٨٦. تفاصيل زخرفية من الجزء السفلي لمئذنة مسجد «محمد بن قلاوون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٦ و١٨٧- لوحتان تفصيليتان لمئذنة مسجد «محمد بن قلاوون»، وهي آية فريدة في فنون المعمار والزخرفة الإسلامية التي تتدفق فيها العناصر المتباينة والمتعددة من أشباه أعمدة وعقود دائرية ومعقوفة ومفصصة ومقرنصات منشورية وأخرى مقوسة، وباكيات صماء وتشبيطات من الزخارف النباتية متعددة الكثافات والدقة كحشوات في التقاسيم الهندسية لسطوح المئذنة وميداليات ومعينات تحتوي على زخارف هندسية وأخرى جملت بحشوات نباتية وشرائط تحيط ببدن المئذنة من الكتابات النسخية تقرأ (بأمر مولانا الناصر ناصر الدنيا و الدين)، وتحتها صف من الشمسات المتقنة بزخارف هندسية في عقود متجاورة تربط بينها أعمدة دقيقة، وجامات تحتوي على كتابات كوفية من نفس عائلة زخارف المحراب.

186,187. A detail of the minaret of the Muhammad Ibn Qala'un mosque which is unique in the Islamic architectural and decorative arts because it is filled with such variety and differentiation. There are many elements, such as columns, single circular arches, hexagonal stalactites (mukarnasat), and solid arches and attachments with many dense botanical decorations. There is an incredible accuracy in the patterns that divide the top of the minaret. Medallions contain geometric decorations and others are filled with botanical patterns. Bands go around the minaret filled with naskh calligraphy that reads *b'amr mawlana Al Naasir naasir al dunia wa aldin*. And beneath it there is a row of *shamsat* decorated with geometric patterns in arches that are linked with tiny columns and spaces that contain Kufic calligraphy.

186,187. Une planche détaillée du minaret de la mosquée "Mohamed Bin Qalaoûn", qui constitue une véritable œuvre singulière des arts de l'architecture et de l'ornementation islamique où affluent les éléments différents et multiples dans: les quasi-colonnes, les arcades arrondies, courbées et lobées, les stalactites prismatiques, les stalactites arquées, les niches à fond plat, les entrelacs de motifs végétaux multiples en densité et en exactitude employés comme remplissages des divisions géométriques des surfaces des minarets, les médaillons, les losanges comprenant des motifs géométriques et d'autres ornés de motifs végétaux et les rubans entourant le corps du minaret et dotés d'écritures cursives où on lit (Selon le commandement de notre souverain Al-Nacer, vainqueur de la vie terrestre et souteneur de la religion). Sous ces rubans, un rang de *chemsahs* bien établies avec d'ornementations géométriques dans des arcades limitrophes liées par des colonnes étroites et des bandeaux contenant de l'écriture coufique de la même famille des ornementations du mihrab.



187. MOSQUE OF MUHAMMAD IBN QALA'UN, DETAILS OF THE MINARET, 14th CENTURY (1).

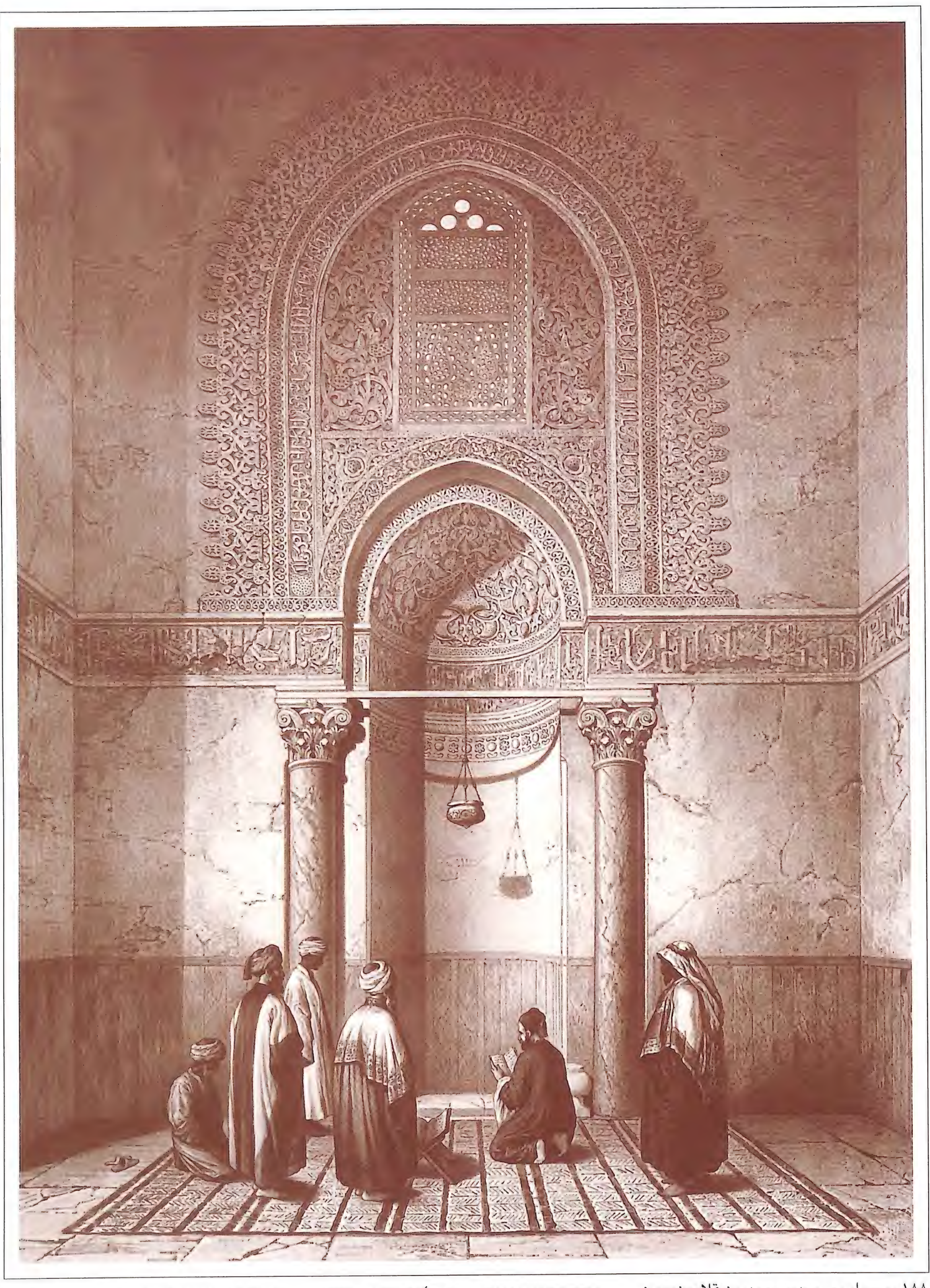
187. MOSQUÉE DE MOHAMMED BEN QALAOUN, DETAILS DU MINARET, XIVe SIÈCLE (1).

١٨٧. تفاصيل زخرفية من الجزء السفلي لمئذنة مسجد «محمد بن قلاوون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٨- محراب مسجد «محمد بن قلاوون»، و هو بناء عظيم استكمل وجدد عناصر من مسجد ومدرسة وضريح الملك «المنصور سيف الدين قلاوون»، الذي تولى عرش مصر عام (١٢٧٩م) ولقّب بالملك المنصور. وقد اشتمل مسجد «محمد بن قلاوون» على عناصر من نفس النوعية لمسجد الملك «المنصور» من زخارف جصية نباتية التي تحلي العقود، وطاقية المحراب وتواشيحه، وإفريز مركب من شريط كتابي وأزرار من زهيرات تكرارية، وإطار مركب من أشكال الشرافات النباتية تحيط بالعقد الكبير فوق المحراب. ويتوسط هذا العقد شمسة رائعة من الحصى المثقب يرسم لشجرتي سرو، وزخارف هندسية تعشق بالزجاج الملون. يرتكز المحراب على عمودين قديمين يجمع تصميمهما بين الطرازين الأيوني والكورنثي، وتحدد طاقية المحراب، من أسفل شريط يمتد على جانبي الحائط الخارجي، جمل بكتابات كوفية مزهرة.

188. The mihrab of the Muhammad Ibn Qala'un mosque is a great building. It took elements from the mosque, madrasa, and tomb of King Al Mansour Seif El Din Qala'un who ascended the throne of Egypt in 1279 and was given the title Al Malik Al Mansour. There are botanical decorations in stucco on the arches; the top of the mihrab and the frieze are composed of bands of calligraphy and repeating rows of flowers. A frame of botanical decorations surrounds the large arch above the mihrab; in the middle of it is a beautiful shamsa made from stucco and other geometric decorations inlaid with stained glass. The mihrab is supported by two older, flanking columns that combine the Ionic and Corinthian styles; outlining the bottom of the mihrab is a band that extends onto the walls on the sides, filled with Kufic calligraphy.

188. Le mihrab de la mosquée "Mohamed Bin Qalaoûn". Qalaoûn était un grand constructeur qui a continué et rénové des éléments de la mosquée, de l'école et du mausolée du roi "Al-Mansour Seifeddine Qalaoûn" qui est devenu roi d'Egypte en 1279 et qui a été surnommé le roi "Al-Mansour"(Triomphant). La mosquée "Mohamed Bin Qalaoûn" a compris d'éléments du même type de ceux de la mosquée du roi "Al-Mansour" concernant: les ornementations végétales en stuc décorant les arcades, la coquille du mihrab et ses revêtements, la frise composée d'un ruban d'écriture et des boutons de fleurons répétés, et le cadre fait des figures de lambrequins végétaux entourant la grande arcade au-dessus du mihrab. Au milieu de cette arcade, une *chemsah* formidable de cailloux ajourés dessinant deux cédratiers et des motifs géométriques sertis de vitrail coloré. Le mihrab s'épaule sur deux anciennes colonnes dont le design allie les deux styles aulique et corinthien. La coquille du mihrab est délimitée d'en bas d'un ruban qui se prolonge des deux côtés du mur extérieur et qui est garni d'écritures coufiques fleuries.



188. MOSQUE OF MUHAMMAD IBN QALA'UN, VIEW OF THE MIHRAB, 14th CENTURY.

188. MOSQUÉE DE MOHAMMED BEN QALAOUN, VUE DU MIHRAB, XIVe SIÈCLE.

١٨٨. محراب مسجد «محمد بن قلاوون»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٨٩- بوابة معقودة تحيط بها مساحة مستطيلة رائعة الزخرف مكونة من أربطة تحدد التكوين وتقسمه إلى مساحات متقابلة تتبادل فيها الزخارف الهندسية المضفرة والنباتية التكرارية داخل التقاسيم الهندسية، وحول العقد تسنينات مثلثة تحاكي فكرة الصنج المزررة. و قد حرص «داڤن» على تصوير أمثلة من أبناء العامة كل يؤدي وظيفة لإضفاء روح واقعية على اللوحة.

189. An arched door that is surmounted by a spandrel filled with a beautiful decorative composition divided into symmetrical spaces in which geometric braids alternate with botanical motifs. Around the arch there are triangles of overlapping cymbal shapes. Prisse d'Avennes made sure to document such examples from public architecture to illustrate the actual spirit of the time and place.

189. Un portail arqué entouré d'uns surface rectangulaire d'ornementations formidables composées de galons délimitant l'ensemble de la composition et le divisant en surfaces opposées où se succèdent les motifs tressés et les motifs végétaux répétés à l'intérieur des divisions géométriques. Autour de l'arcade, des parties pointillées triangulaires ressemblant à l'idée des disques boutonnés. "D'Avennes" avait tenu à présenter certains types du peuple ordinaire, chacun assurant son travail, pour revêtir la planche d'un esprit réaliste.



189. DOOR OF A HOUSE, SHERAWI STREET, CAIRO, 14th CENTURY.

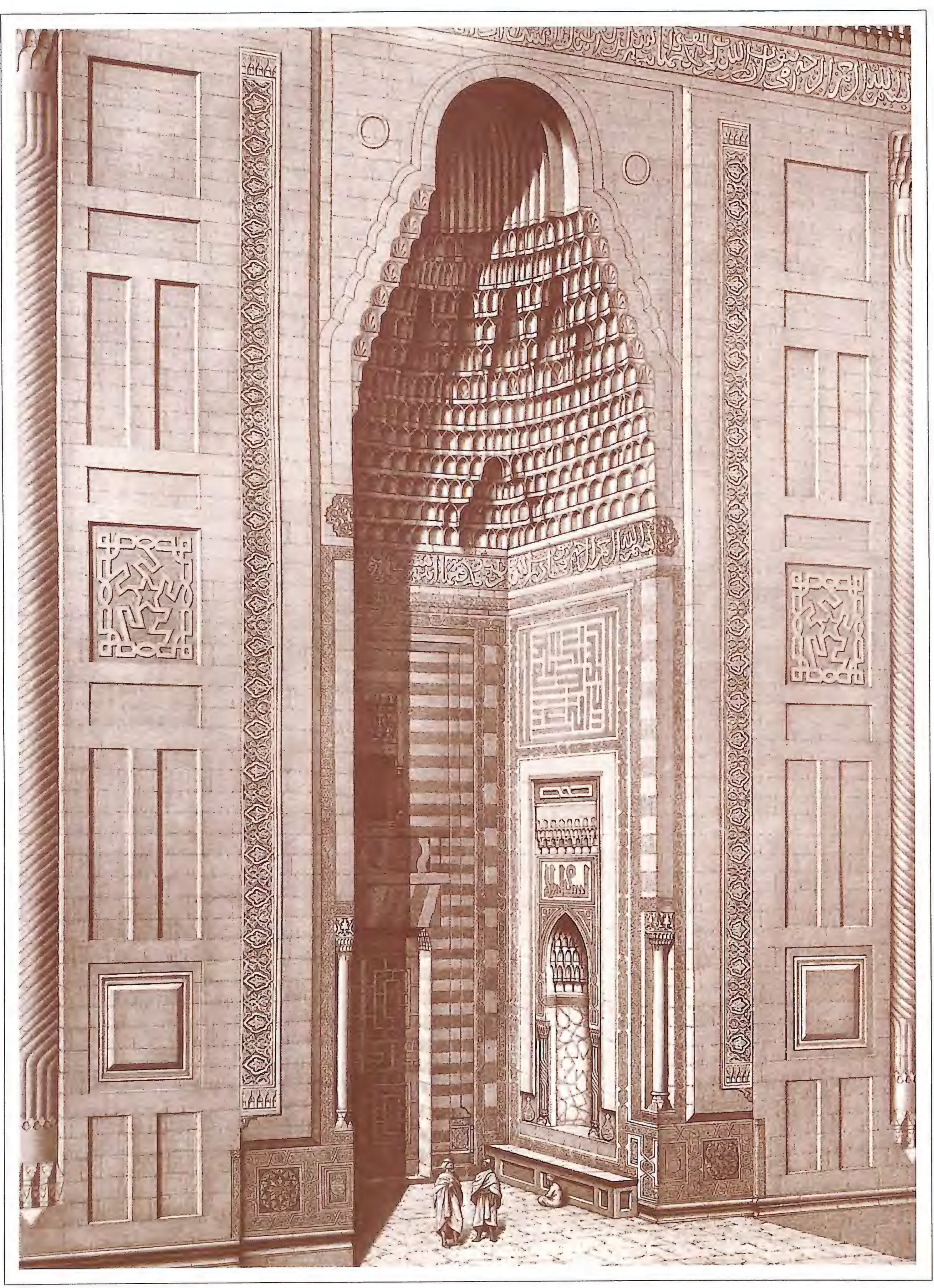
189. PORTE D'UNE MAISON RUE CHÉRAWY, AU KAIRE, XIVᵉ SIÈCLE.

١٨٩. بوابة منزل في شارع «شعراوي»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٩٠- بوابة مسجد ومدرسة السلطان «النصر حسن بن الناصر محمد بن المنصور قلاوون» وقد بني في الفترة من (١٣٥٦ - ١٣٥٩م). ويعد هذا الباب البحري من أعظم المداخل في العمائر الإسلامية، وقد رفعت البوابة الخشبية الرائقة المغشاة بالنحاس من هذه البوابة و نقلت إلى مسجد الملك «المؤيد» بجوار باب زويلة. هذا المدخل الحجري الشاهق في ارتفاعه يتحول بين التربيع إلى ما يشبه القبة الصغيرة مع تمهيد من اثني عشر صفّاً من المقرنصات تحتها إفريز من الكتابات النسخية وحائط مرتفع نفذ بطريقة (الأبلق) والمزررات الحجرية فوق البوابة الخشبية، وعلى الجانبين مساحة مربعة من الكتابات الكوفية الشطرنجية تحتها تفاصيل زخرفية و بداخل محرابها مقرنصات وزخارف هندسية، وقسّم الجدار الخارجي إلى جامات مستطيلة شغلت إحداها بزخرفة هندسية تنبثق من نجمة خماسية مركزية، وأنصاف أعمدة بارتفاع الواجهة على الناحيتين ذات أبدان مضلعة تضفي إحساسًا حركيًا يتوافق إبداعيًا مع صفوف المقرنصات العلوية في حركتيها البصرية في تباين يتكامل مع صرحية واستقرار عناصر الواجهة.

190. The entrance of the madrasa and mosque of Al Nasr Hassan Ibn Al Naasir Muhammad Ibn Al Mansour Quala'un, built between 1356 and 1359 A.D. This northern entrance is considered one of the best in Islamic architecture. The wooden door that was inlaid with copper was taken from this entrance and put in the mosque of King M'uwayid in one of the side entrances. This stone entrance, that is incredibly tall, grows up from small dome-like niches in to what looks like a small, fluted dome composed of twelve rows of cascading stalactites (mukarnasat), below this a frieze of naskh calligraphy and a raised wall made in the *alablaq* style with radiant colored stone decorations above the wooden door. On each side is a square space filled with angular Kufic calligraphy, below which are detailed decorations inside a mihrab with more stalactites (mukarnasat) and geometric decorations. The stone walls are split into rectangular spaces, one of which is busy with geometric decorations that emerge from a central pentagonal star, and two columns that are the height of the entrance on each side with decorations that spiral upwards giving a sensation of movement.

190. Le portail de la mosquée et de l'école du sultan "Al-Nasr Hassan Bin Al-Naasir Mohamed Bien Al-Mansour Qalaoûn", édifiées entre 1356 et 1359. Cette porte nord est considérée comme l'une des plus somptueuses entrées de l'architecture islamique. Le portail en bois plaqué de cuivre a été démonté et transporté à la mosquée du roi "Al-Moayed" à côté de la porte de Zoweila (*Bab Zoweila*). Cette entrée en brique d'une altitude gigantesque passe du quadrillage à la quasi petite coupole à travers douze rangs de stalactites au-dessus desquels une frise d'écritures cursives, un mur élevé selon la technique de *l'ablaq*. Nous remarquons des disques boutonnés en brique au-dessus du portail en bois. Sur les deux côtés, une surface carrée d'écritures coufiques comme le jeu d'échec au-dessus de laquelle des détails ornementaux. A l'intérieur du mihrab latéral, des stalactites et des décorations géométriques. Le mur extérieur a été divisé en des frises rectangulaires dont l'une a été travaillée de motifs géométriques sortant d'une étoile centrale à cinq branches. Les colonnettes latérales à la hauteur du portail ont des fûts à côtes et donnent un sentiment mobile qui correspond, avec créativité, aux rangs de stalactites supérieurs dans leur mouvement visuel qui s'oppose mais complète le caractère gigantesque et stable des éléments de la façade.



190. MOSQUE OF SULTAN HASSAN,
LARGE DOOR, 14th CENTURY.

190. MOSQUÉE DU SOULTAN HAÇEN,
GRANDE PORTE, XIVe SIÈCLE.

١٩٠. بوابة مسجد و مدرسة السلطان «حسن»،
من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٩١- مئذنة المسجد «البيبرسي»، من أقدم الخانقاوات القائمة بالقاهرة، تتسم بالتناسب والتوافق بين عناصر بنائها: البدن المربع والمقرنصات التي تقود إلى الشرفة ثم بدن علوي أسطواني، يعلوه حطات ثلاث من المقرنصات تحت شرفة لها بوابات للمؤذنين ثم قبة مضلعة.

191. The minaret of the Baybarsian mosque is one of the oldest khaniqahs in Cairo, it has pleasing proportions and is in harmony with its construction elements. There is the cuboid drum at the bottom and the stalactites (mukarnasat) that support the shurfah; then another, this time cylindrical, drum that is below more mukarnasat that again support a second shurfah that has a door for the callers; this is surmounted by a dome.

191. Minaret de la mosquée "El-Beybarsyeh" qui est l'un des plus anciens couvents des mystiques du Caire. Le minaret se caractérise par la concordance et la cohésion entre les éléments de sa construction: la tour carrée de la base, les stalactites conduisant à la terrasse, la tour supérieure cylindrique surmontée de trois rangs de stalactites qui épaulent une terrasse munie de portails pour les muezzins et enfin la voûte polygonale.



191. MINARET OF MOSQUE OF BAYBARSIEH, 14th CENTURY.

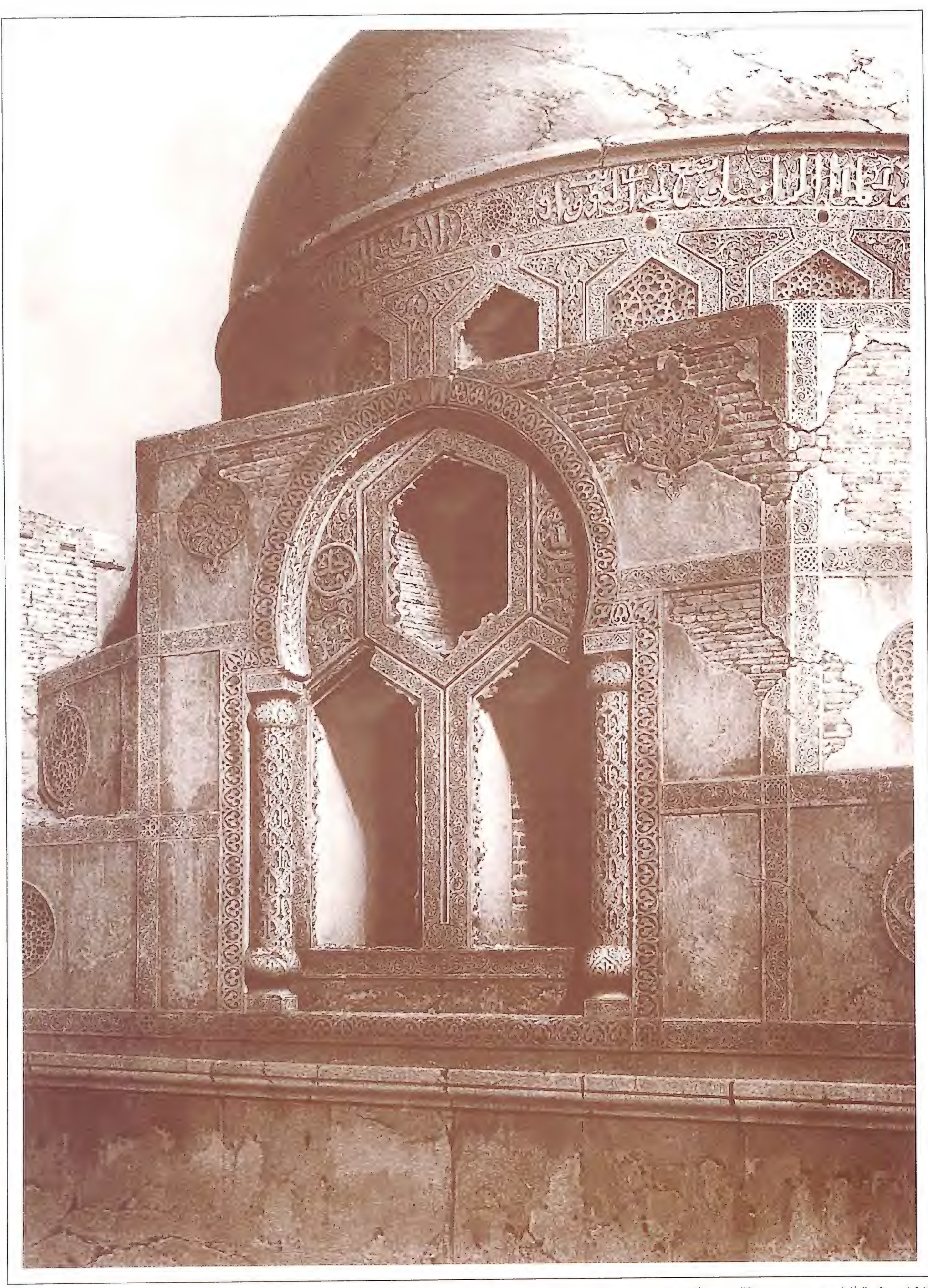
191. MINARET DE LA MOSQUÉE EL-BEYBARSYEH, XIVe SIÈCLE.

١٩١. مئذنة المسجد «البيبرسي»، من القرن الرابع عشر الميلادي.

١٩٢- تفصيل معماري خارجي من تكية الشيخ الصوفي «حسن صدقة» وقد بناه السلطان «سليم» يوضح النافذة المركبة من ثلاث فتحات مسننة بتقسيم هندسي داخل عقد مقوس يستقر على عمودين كانت مغطاة بستائر جصية مفرغة بتشبيكات هندسية. جميع تلك العناصر زخرفت بتشبيكات نباتية متضافرة كثيفة ودائرتين إلى يمين وإلى يسار النافذة، على الدائرة اليمنى لفظ الجلالة (الله) وعلى اليسرى كلمة (حافظ). ويحدِّد قاعدة القبة شريط عليه كتابات نسخية، وعلى مضلعات قاعدة القبة وزعت مباخر زخرفية نباتية بارزة ومثقبة.

192. A detail of the exterior architecture of the Tekiyeh of Sufi Sheikh Hassan Sadaka, built by Sultan Selim. The figure shows the window made of three pointed arch openings with geometric divisions inside a horseshoe arch that is supported by two flanking columns it is covered with a lattice stucco curtain with geometric patterns. All the elements were decorated with botanical, braided, dense networks. There is a circle on each side of the window. On the right circle is carved the word *Allah*; on the left, there is the word *hafez*. Around the drum of the dome there is a band with naskh calligraphy; Below that there are decorative incense burners and other botanical decorations in relief.

192. Détail architectural externe de la *Tékeya* (couvent des mystiques) du cheikh soufi "Haçen Sadaka" édifié par le sultan "Sélim". On y voit la fenêtre composée de trois baies pointues avec une division géométrique à l'intérieur d'une arcade voûtée s'appuyant sur deux colonnes, les fenêtres étaient revêtues de grillages en stuc ajouré ayant d'entrelacs géométriques. Tous ces éléments ont été décorés d'entrelacs végétaux tressés, denses et circulaires et de deux cercles à droite et à gauche de la fenêtre. Sur celui de droite, le nom de l'Adorateur (Allah) et sur celui de gauche, le mot (Protecteur). La base de la voûte est démarquée par un ruban avec d'écritures cursives et sur les polygones de la base du dôme ont été distribués des encensoirs végétaux ornementaux, saillants et dentelés.



192. TEKIYEH SHEIKH SADAKA,
BIG WINDOW IN THE DOME,14th CENTURY.

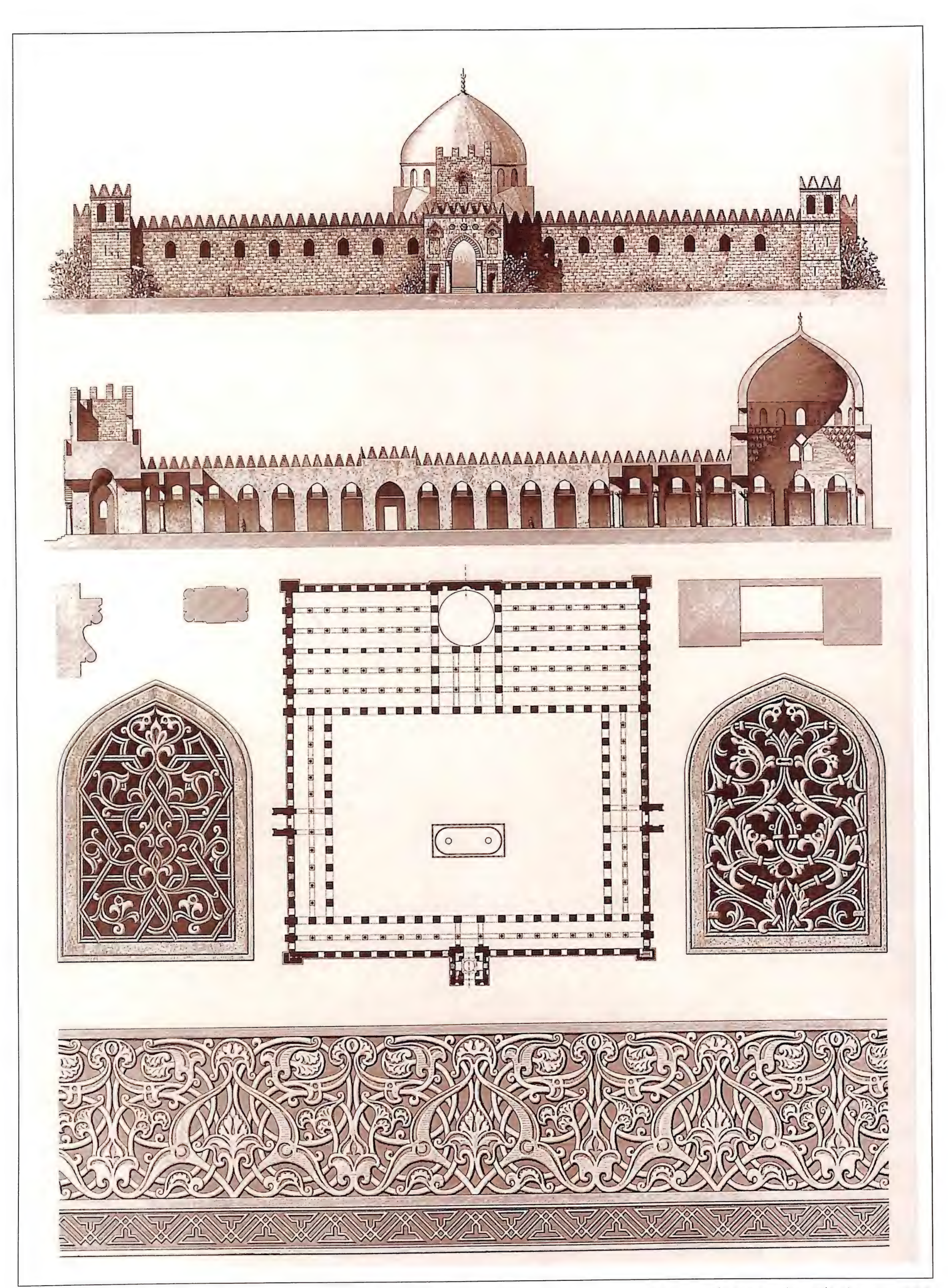
192. TEKIEH CHEIKH HAÇEN,
GRANDE FENÊTRE DU DÔME, XIVe SIÈCLE.

١٩٢. «تكية الشيخ حسن صدقة»، من القرن السادس عشر الميلادي (تفصيل).

١٩٣- واجهة وقطاع ومسقط لمسجد الظاهر، و نافذتان معقودتان مفرغتان في الخشب وحليتان بالأويمة بأشكال نباتية وهندسية متضافرة. أسفل اللوحة مشغولة خشبية محفورة حفرًا بارزًا وملفوفة بأسلوب الأويمة بتصميم أرابيسكي مركب ومتضافر مع إفريز هندسي من تشبيكات الخطوط التي تتغير اتجاهاتها لتشكيل أنساق مثلثة ومسننة، وثلاثية الشعب.

193. A frontal, cross-section view and plan of the mosque of El Daher, two arched windows carved from wood and wooden ornamention with braided botanical and geometric shapes. At the bottom of the figure are a panel of wood carved in relief with arabesque designs and a geometric frieze of networks of lines that change directions to create triangles.

193. Façade, plan et coupe de la mosquée "Al-Zaher", ainsi que deux fenêtres arquées ajourées en bois et deux appliques ayant des figures végétales et géométriques tressées. Dans la partie inférieure de la planche, un panneau en bois ciselé, gravé en relief et enroulé comme s'il s'agissait d'une applique avec un design d'arabesques complexes et tressées avec une frise géométrique de lacis qui changent leurs directions pour former des ordonnances triangulaires, pointues, et formées de trois ramifications.



193. MOSQUE OF EL DAHER, (EXTRA MUROS) PLAN, SECTION, ELEVATION AND DETAILS, 13th CENTURY.

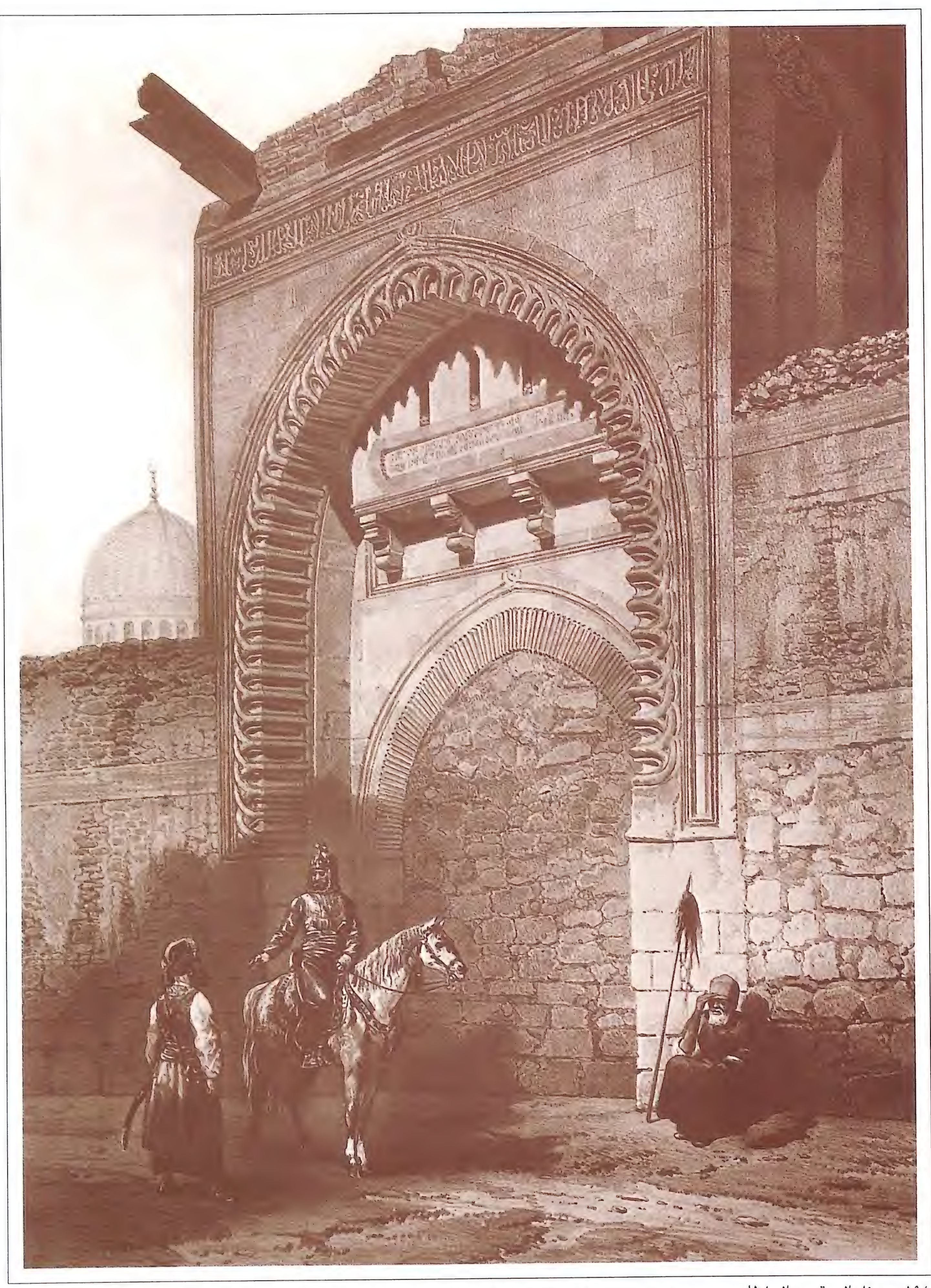
193. MOSQUÉE D'EL DAHR, (EXTRA-MUROS) PLAN, COUPE, ÉLÉVATION ET DÉTAILS, XIIIᵉ SIÈCLE.

١٩٣. مسجد الظاهر، واجهة - قطاع ومسقط، و تفاصيل زخرفية، من القرن الثالث عشر الميلادي.

١٩٤- المدخل المؤدي إلى قصر السلطان «بيبرس»، وهو بوابة معقودة تؤطرها رابطة زخرفية حجرية، وبداخلها بوابة أصغر تعلوها شرفة حجرية مرفوعة على كوابيل زخرفية، ويعلو العقد الكبير للمدخل شريط جميل من الكتابات النسخية.

194. The entrance to the palace of Sultan Baybars has an arched door with decorative links as its border. Inset there is small door which is below a shurfah on decorative corbels. The large arch has a band of beautiful naskh calligraphy.

194. L'entrée menant au palais du sultan "Beybars". Il s'agit d'un portique arqué encadré d'un galon ornemental en brique. A l'intérieur de ce portique, un portail plus petit surmonté d'une terrasse en brique élevée sur des poutres ornementales. Sur la grande arcade de l'entrée, un beau ruban d'écritures cursives.



194. GATE, PALACE OF SULTAN BAYBARS, 13th CENTURY.

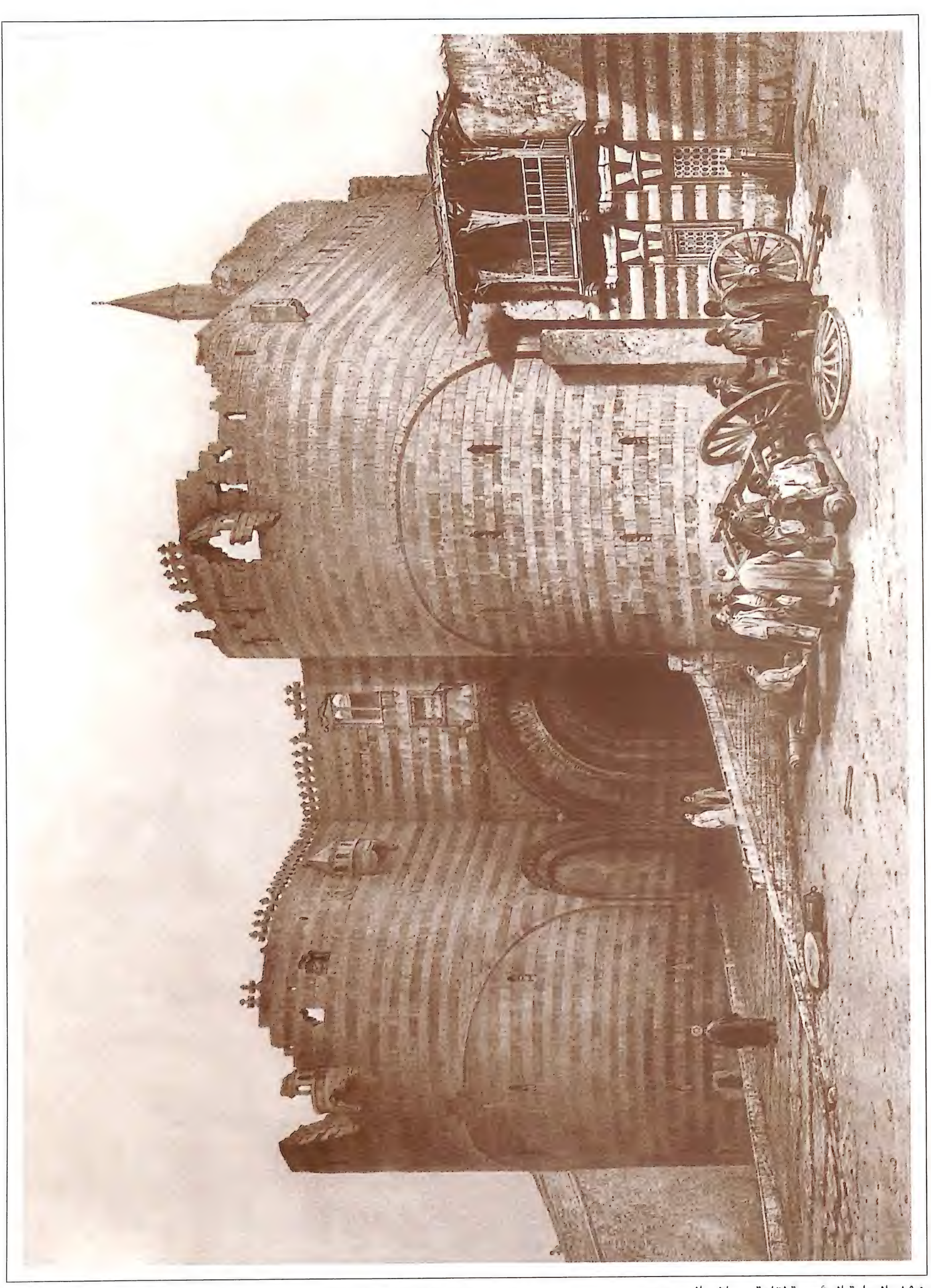
194. PORTE DU PALAIS DU SOULTAN BEYBARS, XIIIe SIÈCLE.

١٩٤. مدخل إلى قصر السلطان «بيبرس»، من القرن الثالث عشر الميلادي.

١٩٥- البوابة الرئيسية لقلعة «صلاح الدين الأيوبي»، التي أضافها «رضوان كتخدا الجلفي» حوالى سنة (١٧٤٧م)، المسماة بباب العزب، وقد بني موضع باب السلسلة القديم. وبجوار البرجين صوَّر «داڤن» مبنى صغيراً زخرفت جدرانه بطريقة (الأبلق)، الصفوف المتعاقبة من الحجر الفاتح والقاتم، وشرفة و مظلة خشبية مرفوعة على كوابيل، على حين يستريح عدد من الرجال على مدافع قديمة متداعية، وفوق أسوار البرجين والحائط الذي تربط بينها شرفات حجرية.

195. The main door of the Salah El Din Ayubi Citadel to which Rodwan Katkhada Al Gulfi added Bab El Azab in 1747. The door replaced the old chain door. In between the two towers d'Avennes drew a small building with walls decorated with *alablaq*; rows of light colored stone alternating with rows of dark colored stone. There is a shurfah, and a wooden shade supported by wooden buttresses underneath which a few men rest on old canons. Above the walls of the towers and the walls that connect them there are stone shurfat.

195. Le portail principal de la citadelle "Salaheddine Al-Ayyoubi", que "Rodwan Katkhada Al-Galfi" a rajouté vers 1747 et qui est appelé *Bab Al-Azab* (porte Al-Azab), édifié à la place de l'ancienne porte *d'Al-Selsela* (la chaîne). A côté des deux tours, "D'Avennes" a reproduit un petit bâtiment dont les murs étaient garnis conformément à la méthode de *l'ablaq,* c'est-à-dire par des rangs successifs de pierres foncées et claires, une terrasse, une ombrelle en bois soulevée par des poutres, alors qu'un nombre d'hommes se reposent sur des anciens canons en ruines. Sur les enclos des deux tours, et sur la courtine, paraissent des créneaux et des merlons en brique.



195. MAIN GATE OF THE CITADEL,
BAB EL AZAB, 18th CENTURY.

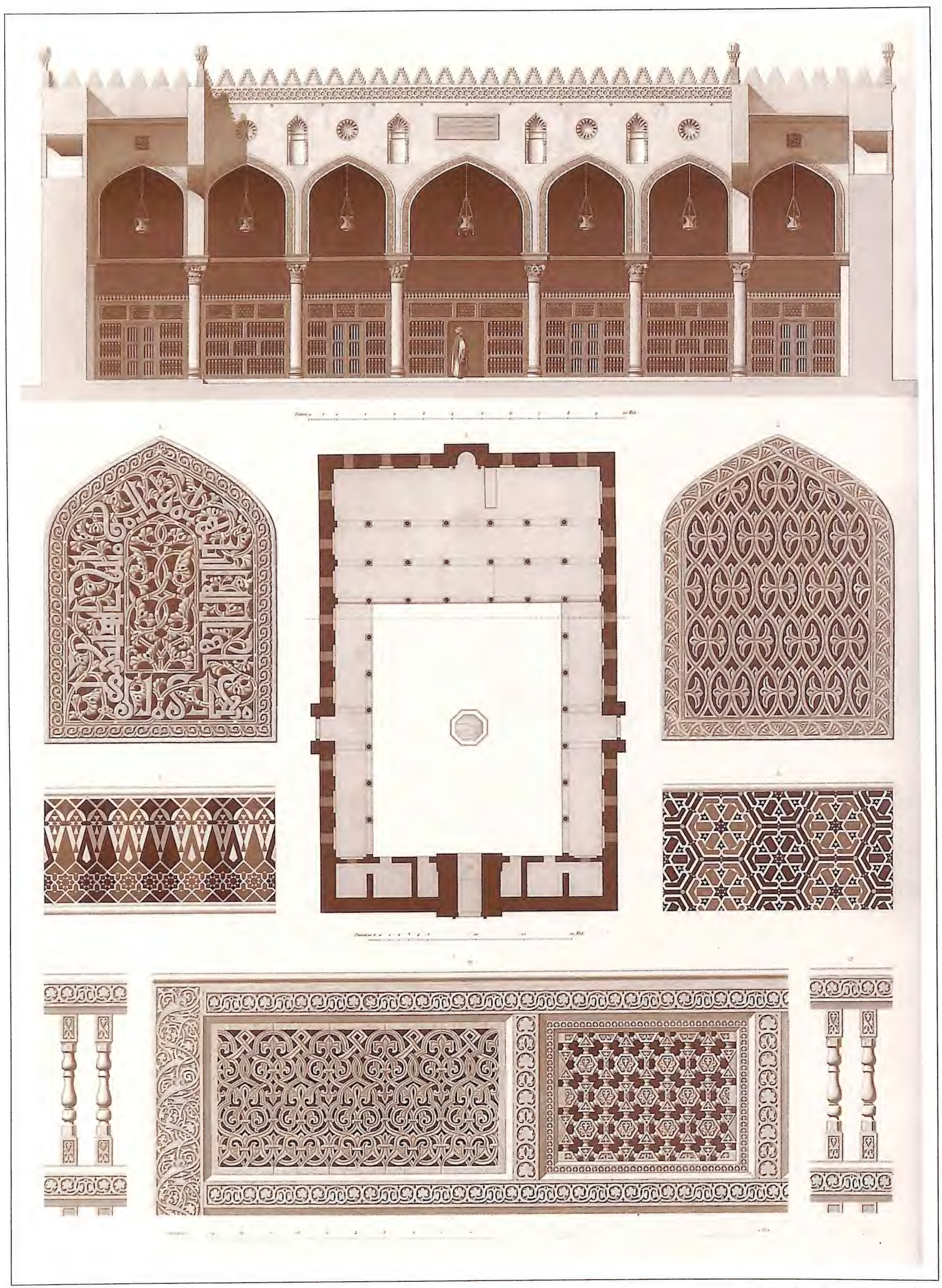
195. PRINCIPALE PORTE DE LA
CITADELLE, BÂB EL ÀZAB, XVIIIe SIÈCLE.

١٩٥. البوابة الرئيسية لقلعة «صلاح الدين» -
باب العزب - القرن الثامن عشر.

١٩٦- رسم من مسجد «طلائع بن رزيك» يبين مصفوفة من العقود وحاجزًا من خشب الخرط، وأعلى الجدار صف من الشرفات المسننة، وتحته مجموعة تفاصيل للنحت البارز والمفرغ فى الجص: النافذتان المعقودتان في المنتصف، وقطعتان من الموزايكو الرخامي ذي التصميمات الهندسية على شكل أطباق نجمية أو أفاريز مركبة من حطات متوازية على النسق الأفقي، وقطعتان من درابزين مخروط ومَحْفورة مسطحاته، ومستطيل فاخر مركب من الخشب. أسفل اللوحة مقسم إلى مستطيل أيسر من الزخارف النباتية المتضافرة والمفرغة والمحفورة، ومستطيل آخر مجمع من قطع مخروطة محلية ومحفورة. وتربط المستطيلين إطارات تكرارية من العناصر النباتية تظهر في تلك الأمثلة تفوُّق الفنان الإسلامي في ضبط أشكال المخرمات لتصبح جزءًا مكملاً لجمال التصميم وعلاقات محكمة بين الفارغ والملآن.

196. A drawing of the Telay Ibn Rezek mosque that shows its arcade of stone arches and wooden supports; above the arches there is a row of pointed shurfat. In the middle of the figure are details of the relief and carved stucco: there are two arched windows, alongside two panels of marble mosaic with geometric designs of overlapping stars and a frieze composed of pieces of mosaic in a horizontal pattern. Below that there are two sections of balustrades with carved surfaces, and a luxurious rectangle made of wood. The bottom of the figure is divided into a rectangle on the left with botanical decorations and another rectangle assembled with carved pieces. The two rectangles are connected with repetitive borders of botanical elements.

196. Un dessin de la mosquée "Talae Bin Rozeik" montrant une rangée d'arcades et une barrière en bois tourné. Dans la partie supérieure du mur de la mosquée, figure un rang de créneaux et de merlons pointus. Au-dessus de ce plan, les détails de la gravure saillante et ajourée en stuc: deux fenêtres arquées au milieu du panneau, deux fragments de mosaïque en marbre avec des design géométriques comprenant des figures étoilées ou des frises composées de rangs parallèles sur l'ordonnance horizontale, deux fragments d'une rampe tournée et gravée, et enfin un rectangle luxueux composé de bois. La partie inférieure est divisée en un rectangle à gauche fait d'ornementations végétales tressés ajourés et gravées et d'un autre rectangle assemblé de fragments en bois local tourné et gravé. Les deux rectangles sont liés par des cadres répétés d'éléments végétaux qui révèlent, à travers ces modèles, la suprématie de l'artiste islamique dans l'ajustement des formes dentelées pour qu'elles soient une partie complémentaire de l'esthétiques de design et la relation ferme entre le vide et le plein.



196. MOSQUE OF TELAY IBN REZEK,
PLAN, ELEVATION AND DETAILS,
12th CENTURY.

196. MOSQUÉE DE THELÂY IBN REZYQ,
PLAN, ELEVATION, ET DÉTAILS,
XIIe SIÈCLE.

١٩٦. مشغولات زخرفية متنوعة.

١٩٧- تبين هذه اللوحة التشكيل المعماري للصحن الرئيسي الداخلي للجامع الأزهر، وعناصره البنائية كالعقود والأعمدة والباكيات الصماء والشمسات الدائرية تعلوها نوافذ معقودة صغيرة وشرفة صغيرة ذات سقف خشبي معقوف، ومآذن عديدة تعكس حالات التجديد والإضافة التي شهدها الجامع منذ أن بناه «جوهر الصقلي» كأول جامع ينشأ في مدينة القاهرة، وبدأ بناؤه عام(٩٧٠م)، وشهدت توسعات وتعديلات عديدة في العصر المملوكي منذ عام (١٣٠٩م) على يد الأمير «علاء الدين طيبرس» وغيره من الأمراء فضلاً عن التوسعات الكبيرة التي أنشأها السلطان «قايتباي»، ومنها المئذنة ذات الرأسين الحافلين بالنقوش والكتابات، والمئذنة التي أنشأها السلطان «قنصوه الغوري» ذات الرأسين الملبسين بالقيشاني ويظهران في هذا الرسم.

197. This figure shows the architecture of the main interior space of the Azhar mosque. It contains architectural elements such as arches, columns and solid arches, the circular shamsat that are below small arched windows and a small shurfah with a wooden arched roof. The many minarets reflect the reinvention and renovation that the university underwent from the time it was built by Gowhar Al Sakli in 970 A.D as the first university in Cairo. The university was expanded and altered many times during the Mamluke period after 1309 A.D. under the instructions of Emir Alaa El Din Tiybars and other kings. Large-scale adjustments were ordered by Sultan Qaytbey: he ordered the double-bulbed minaret to be built and the double-bulbed minaret that was built by Qansura El Ghuri to be covered in tiles, as shown in this figure.

197. Cette planche met en lumière la composition architecturale de la cour principale intérieure de la mosquée "Al-Azhar" et de ses éléments comme les arcades, les colonnes, les niches à fond plat, les chemsahs arrondies surmontées de petites fenêtres arquées et d'un petite balcon ayant un plafond courbé en bois et les multiples minarets reflétant l'innovation et les rajouts qu'a connus la mosquée depuis sa construction par "Gowhar Al-Saqaly" comme première mosquée du Caire. Son édification a été entamée en 970 après J.C et a témoigné de nombreux élargissements et modifications à l'époque mamelouke depuis 1309 grâce aux efforts de l'imam "Alaaeddinne Tebers" et d'autres émirs; sans oublier certes les grands élargissements introduits par le sultan "Qaytbey" comme le minaret au double sommet où il y a une profusion de chalcographies et d'écriture et le minaret construit par le sultan "Qansowa Al-Ghoury" ayant deux sommets revêtus de céramique et figurant sur cette planche.



197. EL AZHAR MOSQUE,
VIEW OF THE MAIN COURTYARD,
10th TO 18th CENTURIES.

197. MOSQUÉE D'EL AZHAR,
VUE DE LA COUR PRINCIPALE,
DU X^e AU XVIII^e SIÈCLE.

١٩٧. منظر للصحن الرئيسي للجامع الأزهر،
من القرن العاشر إلى القرن الثامن عشر
الميلاديين.

١٩٨- في هذه اللوحة تجميع لتفاصيل معمارية من مسجد «أحمد بن طولون»: في الجزء العلوي من اللوحة شكل رمزي لمركب من المعدن،توضع فيها حبوب لتغذية الطيور العابرة، وعلى الجانبين عمودان على الطراز البيزنطي والقبطي مجلوبان من بقايا عمائر قديمة، على خلاف باقي الأعمدة المبينة في هذه اللوحة التي تم تصميمها على طراز عربي ذى أصول سامرائية. أمثلة العقود المصورة توضح تفاوت نسب وارتفاعات العقود والأعمدة ذات التيجان الزخرفية المتكئة عليها تلك العقود وفقًا لموقع ووظيفة كل عقد. كما يمكن ملاحظة أن الزخارف النباتية التى تحيط بالعقود ومن حولها منفذة بطريقة الصب في القوالب لكونها تكرارية بصورة متطابقة ومشطوفة لتيسر خروجها من القالب، ومرتبطة بالإفريز الداخلي الذي يشبه السلسلة. وهذه الشرائط الزخرفية والزخارف الأكثر فخامة في باطن العقود، كالنموذج المبين في منتصف أسفل اللوحة تعكس تأثرًا واضحًا بزخارف جامع سامراء الكبير بالعراق من حيث التصميم وتقنية التنفيذ.

198. This figure contains a group of architectural details from the mosque of Ahmed Ibn Tulun. In the top part of the figure there is a representation of a boat made of metal, the reader can see that it contains grains of bird food. On each side there is a column, one with a Byzantine capital and the other with a Coptic capital: they are probably recycled from old buildings as they are different from the rest of the columns in the figure which are of Arabic style from Sumerian origins. Examples of arches are given to convey their proportions and height; there are also the columns with two decorative capitals that support these arches. The composition of the botanical decorations that surround the arches and are surrounded with stucco windows is repetitive so that is seems to emerge from the center. These decorative bands are more luxuriously decorated on the arch's soffits, as the bottom middle example shows, and reflect the heavy influence of the Sumerians from Iraq where the designs come from.

198. Cette planche met l'accent sur un rassemblement de détails architecturaux de la mosquée "Ahmed Ibn Touloun". Dans la partie supérieure de la planche, nous voyons une figure symbolique d'un bateau en métal où l'on mettait des grains pour nourrir les oiseaux qui passaient. Sur les deux côtés, existent deux colonnes de style byzantin et copte apportées des vestiges des anciens édifices, à l'encontre des autres colonnes présentées dans cette planche qui sont toutes de style arabe d'origine sumérienne. Les exemples des arcades présentées montrent la divergence des proportions et des hauteurs des arcades et des colonnes dotées de chapiteaux décoratifs sur lesquelles s'appuient ces arcades selon la position et la fonction de chacune. On peut de même remarquer que les motifs végétaux qui entourent les arcades sont réalisés à partir du coulage dans des moules et ce parce qu'ils sont répétés de la même façon, ils ont été ensuite polis pour sortir facilement de la moule. Ils sont de même liés à la frise interne analogue à une chaîne. Ces rubans ornementaux ainsi que les ornementations qui leur sont plus splendides et qui se trouvent dans les intrados des arcades -comme le modèle figurant au milieu de la partie inférieure de la planche- reflètent une influence évidente par les décorations de la grande mosquée de Samarra en Iraq du point de vue du design et de la technique appliquée.



198. MOSQUE OF AHMED IBN TULUN, DETAILS.

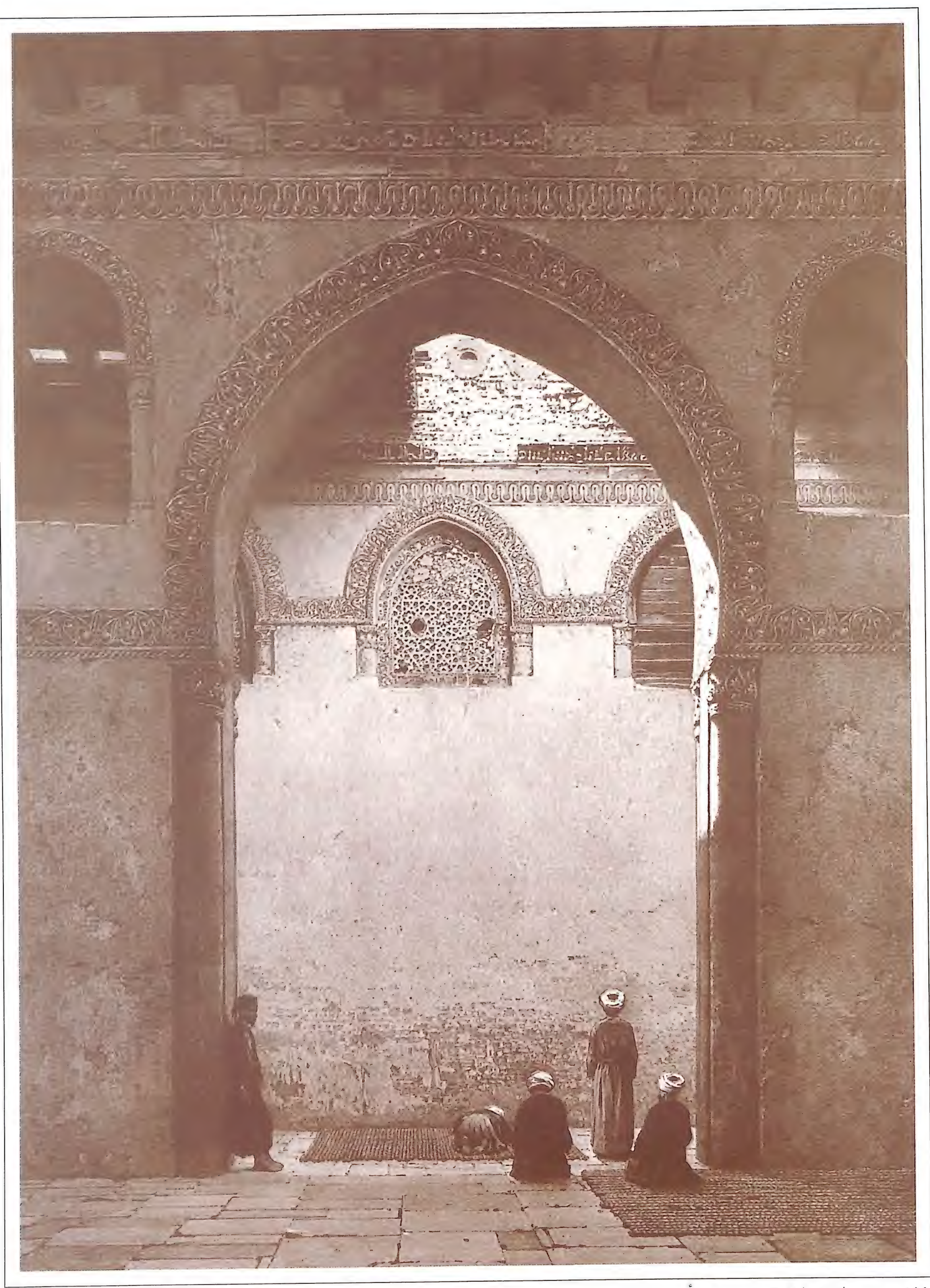
198. MOSQUÉE D'AHMED IBN TOULOUN, DÉTAILS.

١٩٨. تفاصيل معمارية من مسجد «أحمد بن طولون»، من القرن التاسع الميلادي.

١٩٩- عقد ونافذة داخلية من مسجد «أحمد بن طولون». يقدر ارتفاع العقد بعشرة أمتار وتحيط بجدران من الجانبين نوافذ معقودة ذات إطارات وأعمدة زخرفية تحاكي شكل العقد الكبير المقوس.
النافذة الداخلية معقودة ومزخرفة بزخارف جصية هندسية من المخرمات، وقد اشتهر هذا الجامع بتلك النوافذ الدقيقة التي يختلف تصميم كل منها عن الآخر، وبالأفاريز الزخرفية التي تحيط بالفتحات المعمارية وفي باطن العقود.

199. An arch and a window from the mosque of Ahmed Ibn Tulun. The height of the arch is about ten meters; it is supported by walls on either side with arched windows with borders and columns that resemble those of the large arch.
The interior window is arched and decorated with geometric patterns in stucco. This mosque was famous for these intricate windows, where each one varies from the other, and for the decorative frieze that surrounds the architectural openings and the insides of the arches.

199. Une arcade et une fenêtre intérieure de la mosquée "Ahmed Ibn Touloun". L'altitude de l'arcade est estimée à dix mètres, les murs sont entourés des deux côtés par des fenêtres arquées ayant de cadres et de colonnes ornementaux imitant la forme de la grande arcade voûtée.
La fenêtre intérieure est arquée et ornée de motifs en stuc géométriques et dentelés. Cette mosquée est connue par ses fenêtres subtiles dont chacune se distingue par son design et par les frises décoratives qui entourent les baies architecturales et les intrados des arcades.



199. MOSQUE OF AHMED IBN TULUN, ARCADE AND INTERIOR WINDOWS, 9th CENTURY.

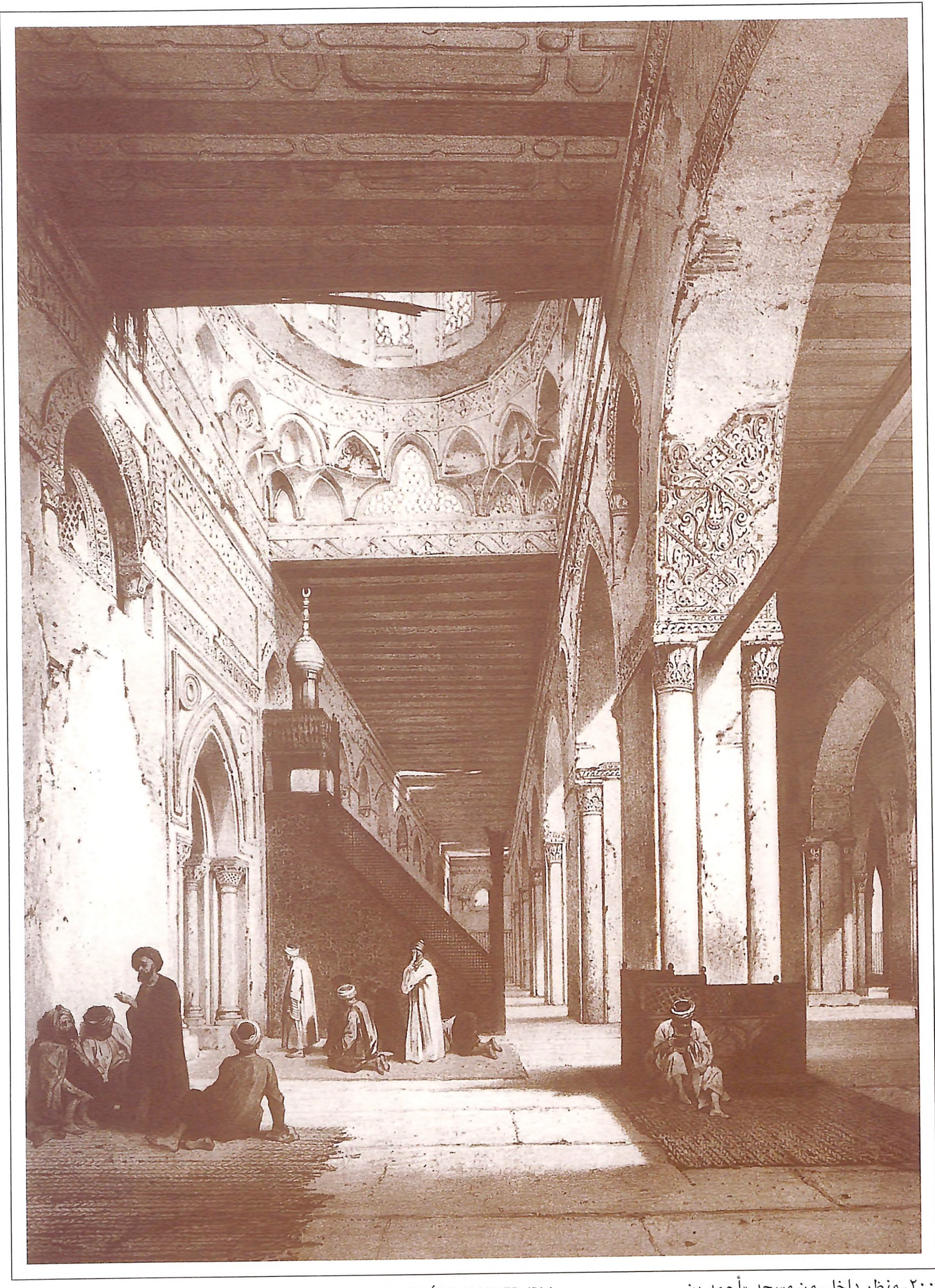
199. MOSQUÉE D'AHMED IBN TOULOUN, ARCADE ET FENÊTRES INTÉRIEURES, IX^e SIÈCLE.

١٩٩. عقد و نافذة داخلية من مسجد «أحمد ابن طولون»، من القرن التاسع الميلادي.

٢٠٠- مشهد داخلي من مسجد «أحمد بن طولون» يوضح منطقة المحراب والمنبر ودكة المُبلِّغ وصفوف العقود ذات الزخارف الجصية، والأعمدة الحاملة المركبة من أربعة أعمدة ركنية على كتلة أساسية. والزخارف الجصية الباقية على باطن العقد اندثرت تماماً الآن، وقد تأثر التصميم المعماري والزخرفي لمسجد «ابن طولون» بجامع سامراء. المنبر الموجود في الرسم مختلف عن منبر مسجد قوص الكبير الموضح في اللوحة رقم (١٢٥) والذي نقل إلى جامع «أحمد بن طولون».

200. An interior view of the mosque of Ahmed Ibn Tulun that shows the area of the mihrab and the Koran stand; the rows of arches with decorations in stucco; the supporting columns composed of four smaller columns on the corners of a large cubical column; the decorations in stucco in the arches' soffits, that are completely destroyed today. The architectural and decorative designs were influenced by the Samarra mosque. The minbar shown in the figure is different from the minbar from the Great Qus mosque that is shown in figure 125 and that was taken to the Ahmed Ibn Tulun mosque.

200. Une scène intérieure de la mosquée "Ahmed Ibn Touloun" montrant la partie du mihrab, du *minbar*, le banquet de celui qui annonce les gestes de l'imam, les rangs d'arcades dotés d'ornementations en stuc et les colonnes porteuses composées de quatre colonnes angulaires sur le bloc essentiel. Les décorations en stuc qui étaient sur l'intrados ont complètement disparu aujourd'hui. Le design architectural et ornemental de la mosquée "Ibn Touloun" a été influencé par la mosquée de Samarra. Le *minbar* présent dans la planche est différent de celui de la grande mosquée de "Qous" figurant dans la planche n°125 et qui a été transporté à la mosquée "Ahmed Ibn Touloun".



200. MOSQUE OF AHMED IBN TULUN,
INTERIOR OF THE MAQSURAH,
9th CENTURY.

200. MOSQUÉE D'AHMED IBN TOULOUN, INTÉRIEURE DU MAQSOURÂH, IXe SIÈCLE.

٢٠٠. منظر داخلي من مسجد «أحمد بن طولون»، من القرن التاسع الميلادي.

المحتويات